LA
REVUE DE L'ART
ANCIEN ET MODERNE

Directeur : *JULES COMTE*



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28

N° 63. — Tome XI, 6e année. *10 juin 1902.*



SOMMAIRE DU NUMÉRO DU 10 JUIN 1902

TEXTE

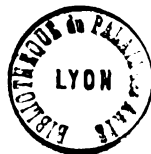
GRAVURES HORS TEXTE

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne



Tome XI. Janvier-Juin 1902.

PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT

12, RUE GODOT-DE-MAUROI, 12



LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28



FÉLIX BUHOT

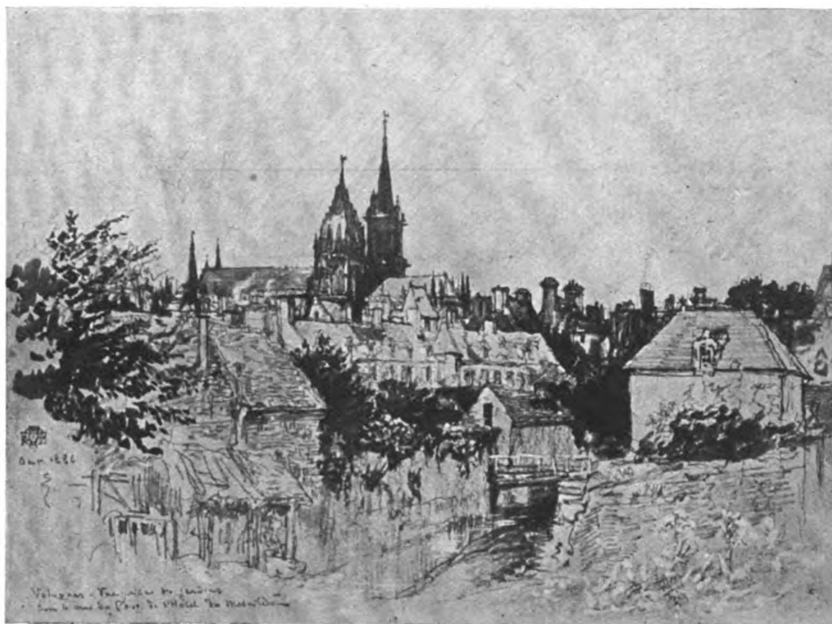


Félix Buhot a bien un droit tout particulier à l'hommage que lui rend aujourd'hui le musée du Luxembourg[1]. Car il fut non seulement un artiste d'imagination vive et de savoir consommé, mais encore une intelligence ouverte et généreuse, un esprit critique très avisé qui, conscient de la mission hautement pédagogique des musées, avait tenté de répandre la connaissance méthodique de son art à travers toutes les galeries de France.

On n'a pas oublié la campagne active et suivie que cet homme modeste, ennemi du bruit et de la publicité, ne craignit pas d'entreprendre dans le *Journal des Arts*, en articles pleins de bon sens et de verve, pour obtenir qu'on instituât dans les musées de province des salles d'estampes. Je n'oublierai pas, pour mon compte, les entretiens que j'eus avec lui sur ce sujet qui nous était cher à tous deux. En reprenant au Luxembourg, après presque cinquante années d'abandon, l'idée de Charles Blanc et de Jean-

[1] L'exposition de l'œuvre de Félix Buhot s'y ouvrira au moment où paraîtront ces lignes.

ron, réalisée pour un temps trop court par Villot, je me suis trouvé continuer en un certain sens l'œuvre d'enseignement et de propagande à laquelle s'était attaché, d'un cœur si fervent et si désintéressé, Félix Buhot. Il était donc juste que le Luxembourg ne tardât pas plus longtemps à consacrer la mémoire de cet artiste dont le souvenir est resté, pour ceux qui l'ont connu, si mélancolique et si charmant, et dont l'œuvre rare exhale un parfum pénétrant de

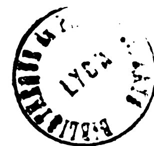


F. Buhot. — Valognes, vue prise des jardins.

tendresse et d'ironie, de gouaillerie et de tristesse, avec une petite pointe chaude, aiguë et poivrée, d'étrangeté discrète et d'excentricité de bon aloi.

Sa physionomie était à la fois originale et sympathique, image vivante, extérieure et expressive de toute cette âme ardente et fière, expansive et farouche, qui tantôt se donnait et tantôt se refermait. Le plus juste et le plus délicat portrait de cette figure joliment paradoxale, fine et nerveuse, aux yeux clairs, à l'air en même temps bienveillant et un peu méphistophélique, a été tracé par un ami, M. Arsène Alexandre, en termes qu'on ne saurait transposer ni paraphraser[1] :

[1] Gustave Bourcard, *Félix Buhot*, peintre-graveur, catalogue descriptif de son œuvre gravé. préface d'Arsène Alexandre. Paris, Floury, 1899.





F. Buhot. — « L'Abri » à Dinard

« Le personnage, écrit-il, était charmant à voir et à entendre. Il représentait vraiment le Français dans ce qu'il a de chevaleresque, de séduisant et

de loyal lorsqu'il est pur de race, fidèle à ses origines et aux vertus de nos pères. C'était quelque chose de très sobre et de très élégant ; la démarche aisée trahissait dès l'abord le raffinement, l'éducation exquise. La fierté très grande donnait de la trempe et du prix à la tendresse qui ne demandait qu'à briller et à s'épandre ; la vivacité extrême alternait avec la rêverie attristée ; en un mot, c'était un mouvement perpétuel de grâce et de tourment...



F. Buhot. — Une rue du vieux Valognes

« Observez son visage, son allure ; cela ne ressemble à personne. Le corps est frêle, élancé, avec des mouvements souples et d'une distinction simple. L'œil est noir et brillant comme le jais, mais sa vivacité se tempère d'une inexprimable douceur ; la barbe blanche contraste avec la figure jeune ; la moustache noire avec la barbe blanche ; l'air un peu railleur avec l'expression tendre ; le désir impétueux de se livrer avec l'instinct invincible de se tenir en garde. »

La vie de Buhot a été racontée bien des fois. Il naquit en 1847 à Valognes, petite ville normande, dans la presqu'île de la Manche, dont il s'est plu, souvent, de sa plume, de son crayon ou de sa pointe, à retracer le caractère mélancolique de ville morte, traditionnelle, demeurée croyante, ce qui, écrit-il, « est encore une forme de l'aristocratie, par le temps où nous vivons ».

Orphelin de bonne heure, il fit ses études secondaires dans le collège de sa ville natale, prit son baccalauréat à la Faculté de Caen, en 1865, et vint à la fin de la même année à Paris. Dans ces premières années de jeunesse, son intelligence s'était trouvée sollicitée à peu près également par deux vocations très distinctes : la carrière artistique et le professorat. Ce fut celle-ci qui parut l'emporter; il prépara quelque temps sa licence ès lettres, mais, sentant bientôt qu'il avait fait fausse route, il s'engagea résolument dans l'autre voie.

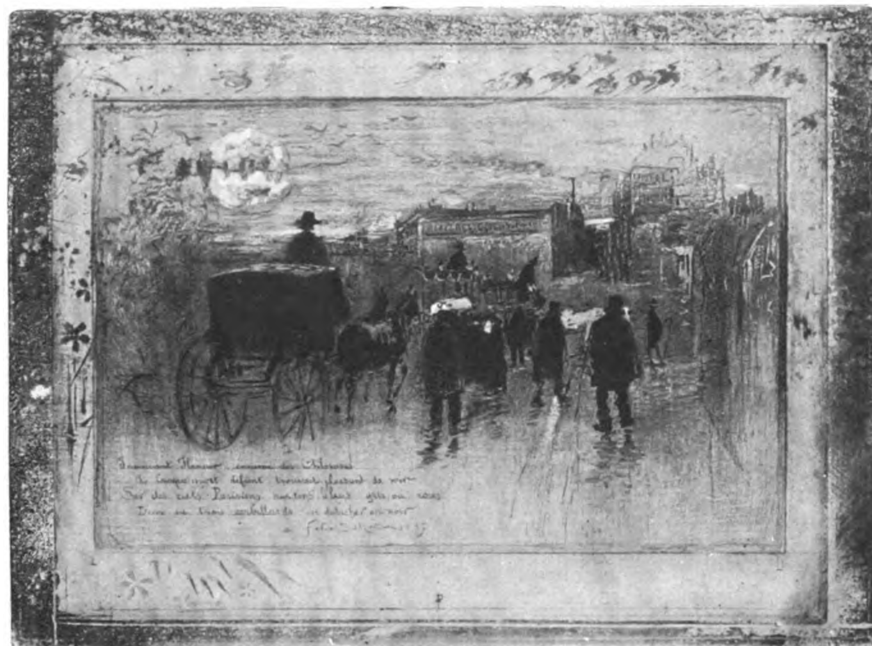
Il se fit donc inscrire aux cours de la petite école de dessin de la rue de l'École-de-Médecine, et, pour rappeler encore une fois, avec tout le respect qu'il mérite, le nom de Lecoq de Boisbaudran, ce maître que Burty a qualifié « le plus intelligent et le plus persécuté des professeurs d'art de notre époque », je dirai que Buhot fut de ceux qui eurent la bonne fortune de recevoir les leçons de ce pédagogue admirable dont tous les disciples se reconnaissent, au premier rang de notre école, par un caractère commun fait à la fois d'indépendance et de forte discipline intellectuelle. Nous verrons que cet enseignement porta ses fruits.

Il traversa ensuite l'atelier de Pils à l'École des Beaux-Arts ; puis celui du peintre de marines Jules Noël. Entre temps, pour suffire aux besoins de sa modeste existence, il chercha un petit emploi et obtint la place de secrétaire du député de son arrondissement, le général Meslin.

Il employait ses loisirs à parcourir avec ardeur les salles du Louvre. Il commençait à publier ses premières lithographies quand surgirent les terribles événements de 1870. Comme nombre de ses camarades, Buhot n'attendit pas l'appel désespéré de la patrie blessée qui réclamait impérieusement toutes les vaillances et toutes les énergies de ses fils. Il s'engagea spontanément, dès les premiers désastres, et fut incorporé dans les mobiles de la Loire, dans cette armée de Chanzy dont il partagea les fatigues et les luttes héroïques et où il gagna le double galon de sergent-major.

La paix, si l'on peut appeler ainsi la cessation de la guerre, la paix triste et douloureuse le rendit au cours de ses premières occupations. Il traîna d'abord, quelque temps, le long des côtes de sa presqu'île normande, comme pour ressaisir le calme de l'esprit après tant de mauvais jours, mais, bientôt, il reprit le chemin de Paris. Rentré dans l'Université comme répétiteur au collège Rollin, il joignait à ces fonctions de surveillance la direction d'un cours de dessin. Comme vous pensez, de même que ses anciens con-

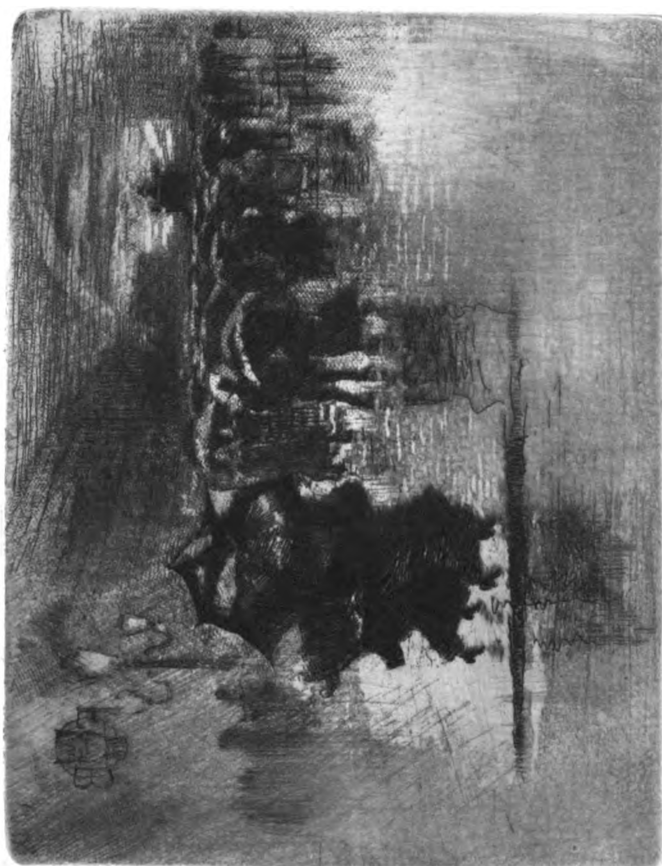
disciples de l'école de Lecoq de Boisbaudran, Legros ou Cazin, Buhot ne pouvait oublier les précieuses leçons de son maître. Il reprit à sa façon le principe de l'enseignement de mémoire. Cette hérésie inquiéta si fort les dispensateurs orthodoxes de l'enseignement officiel que Buhot dut quitter l'Université et ne demanda plus désormais son pain et celui des siens qu'à son art.



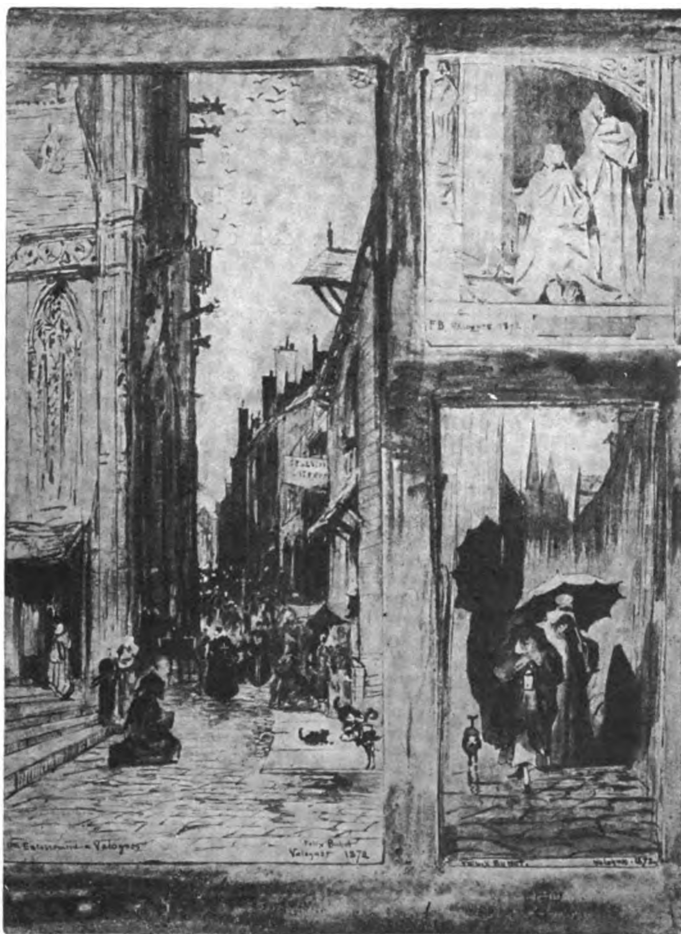
F. Buhot. — Un enterrement

Dès lors son existence se partagea tantôt entre Paris, ce Paris qu'il avait si bien compris et que pourtant, à la fin, son cœur souffrant et désemparé se mettait à détester et croyait n'avoir jamais aimé, et Londres qu'il affectionna toujours beaucoup, Londres où il exécuta les pièces qu'on peut considérer comme ses chefs-d'œuvre, Londres où il épousa la femme intelligente et courageuse qui devait être la mère de ce cher « petit Jean », le dernier espoir de ses derniers jours ; tantôt entre son « cher vieux petit Valognes » où il retournait de temps en temps, et sa villa de Dinard, *l'Abri*, où il ira, au bout de sa vie lassée et désenchantée, s'enfouir dans la solitude « comme se cache un animal blessé[1] ». Il est mort à Paris en mai 1898.

[1] Ph. Zilcken. *Souvenirs*, lettre de Buhot. Floury, édit.



Tout son œuvre nous apparaît d'ailleurs comme le miroir fidèle de sa vie extérieure et intérieure, comme la plaque impressionnable vivement émue au cours changeant de ses visions et de ses rêves, de ses goûts et de ses caprices, de ses songeries et de ses cauchemars, et aussi de ses préoccupations professionnelles qui devaient dégénérer en douloureuses tribulations.



F. Buhot. — Vues de Valognes (études).

L'œuvre gravé de Buhot est loin d'être considérable. M. Gustave Bourcart, dans son excellent catalogue, le fixe à 186 numéros, encore faut-il y comprendre le menu fretin des illustrations, vignettes, etc., et en déduire les répétitions, les reprises, les planches divisées. C'est que toute une partie de sa vie s'est épuisée soit en recherches passionnées et dévorantes de technique ou plus justement d'impressions, en mise en état de ses œuvres, soit en heures d'angoisses et en heures d'impuissance et de découragement.

Car si l'art a ses pontifes, il a aussi ses martyrs, et, comme l'écrivait déjà son confrère et ami Ph. Zilcken, Buhot fut un vrai martyr de l'estampe.

Ceux qui n'ont pas feuilleté, après sa mort, les cartons où s'accumulent,

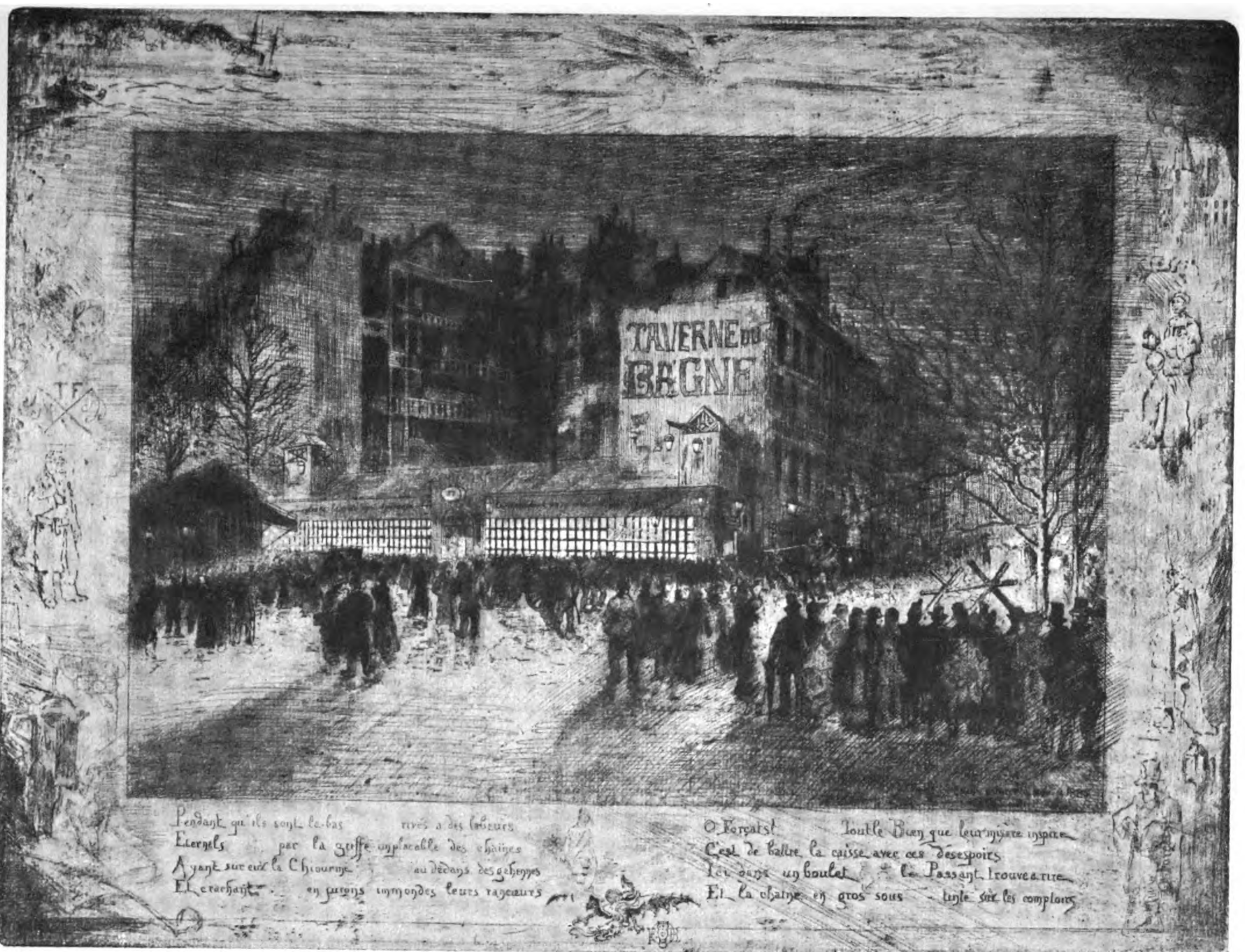
en innombrables *états*, les essais, les tâtonnements, les hésitations de toute nature d'un graveur vraiment voué à son art, ne savent point quel calvaire peut gravir une vie d'artiste.

Qu'on se rappelle toute l'existence torturée de ce grand ascète de génie que fut Gaillard ! Buhot, qui se qualifiait également lui-même de « moine ascète et morose », Buhot nous dit quelque chose de ces tourments dans certains de ses écrits et dans des lettres à des amis qui sont émouvantes à lire comme une confession *in extremis*. « Les *épreuves*, écrit-il, m'ont mangé tout entier, temps et cervelle. » Mais le mieux encore est de parcourir son œuvre et d'apprendre d'elle tout ce qu'elle cache d'inquiétudes et d'incurables soucis.

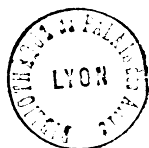
Car le peintre peut éprouver toutes les souffrances de la gestation et de la création ; du moins chez lui l'œuvre, achevée, a sa vie propre. Le graveur non seulement travaille en aveugle, à rebours de son dessin, sans pouvoir se rendre un compte exact des profondeurs du trait, des rapports des blancs et des noirs, que par le tâtonnement des *états* successifs ; non seulement il est livré à l'aventure de toute la chimie et l'alchimie des acides, mais encore il a besoin, comme un musicien de son orchestre, de la collaboration de personnages et d'éléments étrangers. Il aura à subir l'imprimeur, et ses presses, et ses encres, et ses papiers, et surtout ses routines professionnelles.

Et ce n'est rien que d'avoir exécuté une planche ; mais, une fois faite, à quel parti s'arrêter ? Quel état sera définitif ? Y en aura-t-il un de définitif ? Suivant que vous déplacez votre clair-obscur, que vous montez ou que vous baissez votre ton, chaque épreuve peut former comme un tableau différent. Vous pouvez ainsi, avec une seule image, modifier indéfiniment l'heure, l'impression, le sentiment, créer comme autant de tableaux distincts qui vous prendront tous également par un charme particulier.

Voyez donc ce que cet effet peut produire sur une imagination inquiète et exaltée dont il ne peut qu'attiser le tourment ! Gaillard changeait et rechangeait ses fonds, éteignait ou ravivait ses modelés, usait parfois son cuivre par ses tirages préliminaires ; Legros, si tranquille et si robuste, n'a jamais pu rester fidèle à ses compositions originelles, constamment modifiées à chaque état. Buhot, dès qu'il a trouvé son sujet, dès qu'il l'a porté sur le cuivre, vit dans une anxiété incessante au milieu de tous ses divers aspects. Il le tournera à droite, il le tournera à gauche, il en prendra une épreuve, il en tirera



F. Buhot. — La taverne du bagne a Montmartre


LYON

une *contre-épreuve ;* il modifiera constamment ses premiers plans, changera ses ciels, bouleversera le clair-obscur, portera l'effet tout au fond ou, au contraire, tout en avant. D'où il s'ensuit que chaque épreuve que l'artiste a jugée digne d'être conservée, jouit d'une individualité distincte.

Cependant chez cet artiste délicat, sensitif, susceptible et tourmenté, l'*état* ne joue qu'un rôle secondaire. On cite de très grands graveurs dont les états ont un tel accent de maîtrise et d'autorité que les amateurs préfèrent ces travaux préparatoires à l'épreuve définitive. Il n'en est pas ainsi chez Buhot. Certes, nombre de ses états sont admirables de franchise, d'éclat, de méthode; vous sentez là tout de suite le graveur de race; pourtant chez lui il faut voir la planche complète, le dernier état. L'épreuve définitive est presque toujours la plus belle. Elle donne toutes ces finesses, toutes ces nuances, toutes ces transparences et ces profondeurs, ces vivacités et cette enveloppe, enfin tout ce caractère mouvant, vivant, brillant et voilé qui est l'âme même de Buhot.

Mais cette épreuve décisive, que de soins elle réclame! Que d'études, de calculs patients et de révoltes impatientes, que de sueurs et de sacrifices!

Burty, dont l'intelligence clairvoyante avait deviné Buhot à sa sortie du collège Rollin, écrivait que déjà ce fantasque *Tohub* (c'est ainsi, on le sait, qu'il signait ses premiers ouvrages), qui griffonnait de petits croquis pour *Paris à l'eau-forte*, fut du premier coup en possession de tous ses moyens. « Il avait même déjà, ajoute-t-il, l'instinct de la recherche de ces papiers rares qui donnent aux épreuves leur charme par la qualité de leur pâte et la variété de leurs tons. »

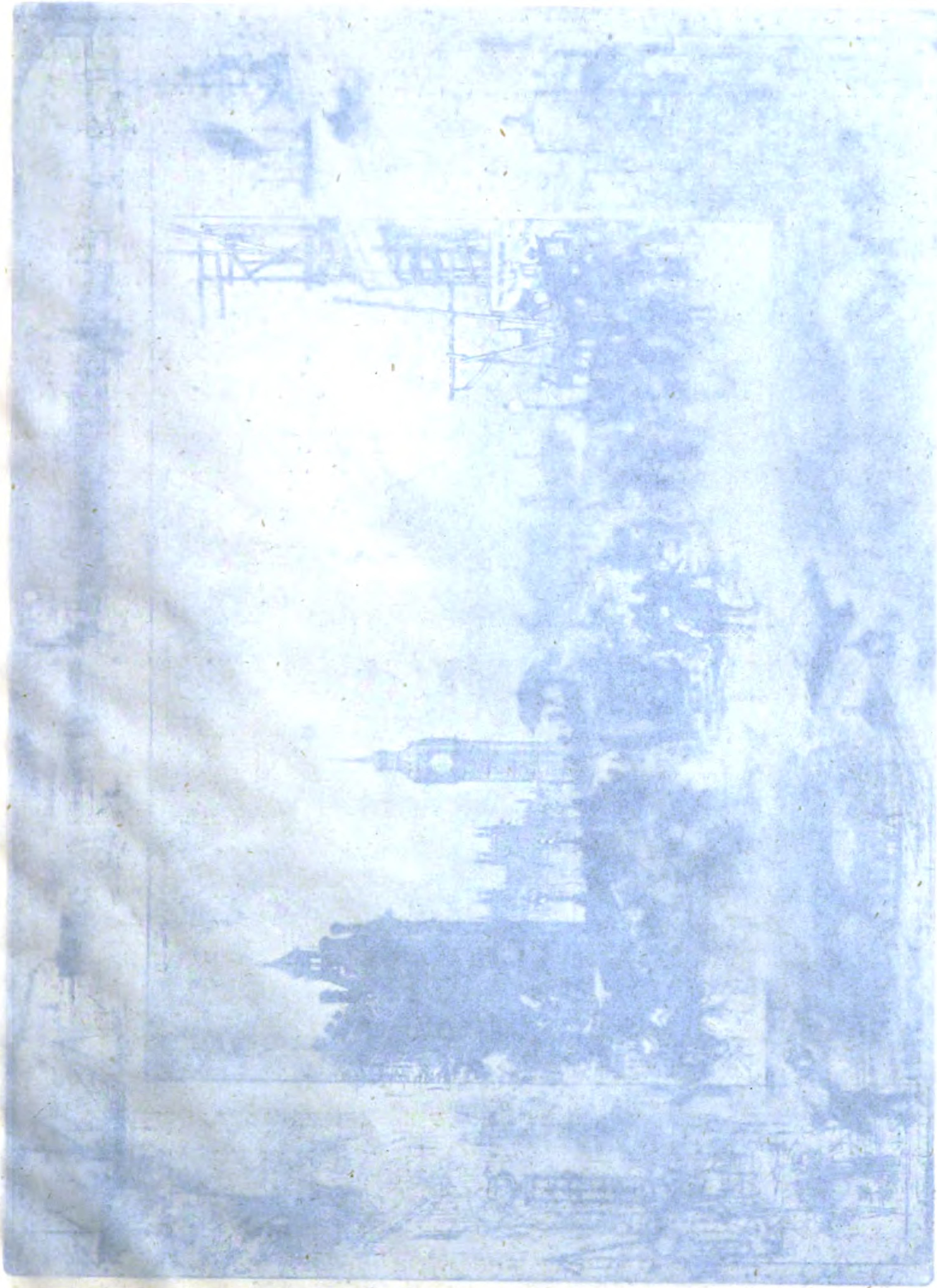
Cette question des papiers, elle le poursuit toute sa vie et il rappelle lui-même que, dès 1870, il avait, en un album de douze planches inédites, tirées chacune sur un papier différent, fait « jouer ensemble cette petite symphonie de chambre » de « vergeures saillantes », d' « épidermes délicats », de « feutres épais », de « pâtes moelleuses », sans parler de ces papiers imprégnés d'essence, invention dont il était très fier, qui donnait aux épreuves une si belle couleur et au papier une garantie de durée, mais auxquels il dut renoncer car ils deviennent très cassants.

Et les encres! Lisez les lettres à Zilcken sur l'idéal des encres, « ce beau bistre fluide, transparent, bronzé » qui ne se trouve plus qu'en Angleterre. Et il maudit les imprimeurs, « ces bourreaux aveugles » qui ont « massacré » ses planches, et il désespère de l'eau-forte, et il essaie de devenir lithographe!

Et néanmoins il coopérait lui-même au tirage avec un collaborateur d'une rare habileté, l'imprimeur Ardail. Du moins exécutait-il seul ses cuivres. Mais, là encore, l'âpre désir de l'absolu le persécutait, le démon de l'esprit de curiosité, fatal à son activité productrice, le tentait, le rivait à des œuvres souvent ingrates.

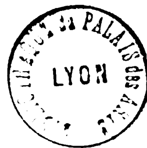
Le métier de Buhot est loin, assurément, d'être simple ; mais il est libre, il n'est l'esclave ni de règles, ni de canons, ni de formules, ni de recettes. Il confond et mêle sans distinction de hiérarchie arbitraire tous les moyens employés pour obtenir du noir et du blanc en incisant ou en rongeant une planche de métal, frottée d'encre dans les creux. Il n'est pas le serf d'un seul instrument. Car Buhot ne comprenait pas la distinction traditionnelle entre un buriniste, un aquafortiste, un « pointe-séchiste », toutes ces bonnes gens qui se divisent et se groupent suivant le bout par lequel ils cassent leurs œufs. Il se disait que les peintres ne sont pas partagés selon qu'ils se servent de brosses rondes, de brosses plates, de blaireaux ou de couteaux à palette. Il usait donc sans scrupule de tous les outils du graveur : pointe ou burin, échoppe ou roulette, racloir ou brunissoir, et il emploie tous les procédés : eau-forte, pointe-sèche, vernis mou, teinte et aquatinte et surtout ces lavis infiniment délicats qu'il obtenait par la fleur de soufre, et il profite des moindres accidents de la planche, des barbes de la pointe, des gravelures du vernis écorché, et il enlève des blancs au grattoir, au pinceau, à l'estompe, il tripote sa planche avec le chiffon ou avec le pouce ; et il se sert des remorsures avec une habileté si consommée, pour ne pas dire paradoxale, que certaines estampes — nous dit M. G. Bourcard — gravées d'abord en pointe-sèche, puis vernies au rouleau, sont rajeunies par un bain d'acide qui les convertit en eaux-fortes.

Tout cela peut sembler une cuisine de nécromancien ou de monomane. Il n'en est rien. Ce souci exagéré du métier, des pratiques professionnelles, cela vient chez Buhot non d'un goût de virtuosité, de dilettantisme ou de jonglerie, mais uniquement du tourment perpétuel de cette âme inquiète, nerveuse, sensitive au plus haut point, douée d'un jugement très sûr, qui cherchait un moyen d'expression assez parfait, assez délicat, assez affiné, pour fixer avec leur précision et leur vague toutes ces fantaisies immatérielles, toutes ces notations subtiles, toutes ces impressions fines et fortes de nature ou de vie, qui se doublent toujours chez lui, s'enveloppent et





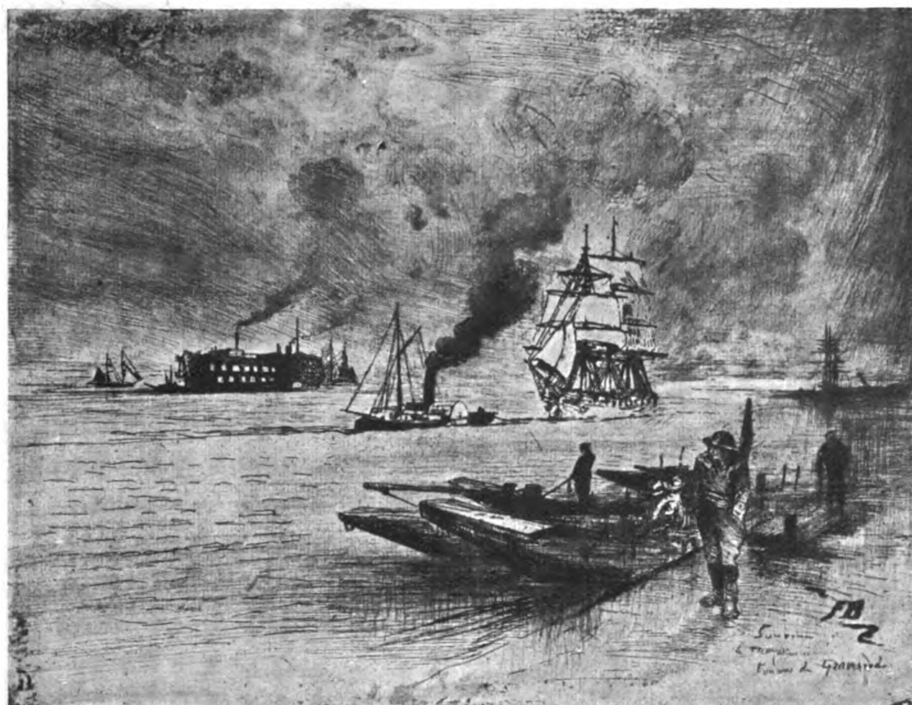
F. Buhot. — Le pont de Westminster a Londres (Eau-forte)


PALAIS des ARTS
LYON

se colorent de toute la sentimentalité légère, exquise et rare de son âme.

Car Buhot peut être un graveur incomparable, il est avant tout un peintre, en ce sens qu'il ne cherche pas à transposer, mais à exprimer directement sa vision et son rêve.

Comme peinture proprement dite, Buhot a produit des études à l'huile ou



F. Buhot. — Souvenir de Gravesend

à la gouache très fines, très fraîches, très vives, d'une originalité discrète, et de beaux dessins fermement établis relevés d'aquarelle. Mais il est peintre surtout par l'estampe, et s'il a choisi ce genre de préférence, c'est sans doute parce qu'il est plus modeste, plus recueilli, moins encombrant, moins accessible aux admirations vulgaires, créé en quelque sorte pour un public restreint de choix ; parce qu'il est un art plus raffiné, offrant comme la médaille ce côté de parfait, de définitif, qu'on trouve seulement, près de l'un ou de l'autre art, dans l'épreuve « fleur de coin » ou dans la « belle épreuve ». C'est aussi parce qu'il permet peut-être plus de fantaisie et de caprice, l'union plus

intime du rêve et de la réalité, qu'il accepte plus volontiers l'intrusion de la chimère, de la fiction, de l'élément littéraire ou sentimental.

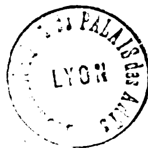
Et nous dirons simplement que Buhot, graveur et peintre, est encore avant tout un poète. Et si nous ne pouvons, nous surtout, nous désintéresser de la forme de son langage, de son vocabulaire et de sa syntaxe, je veux dire de ses moyens d'expression; ce qui, en somme, doit être considéré par tous, ce qui doit demeurer, c'est cet ensemble choisi de visions, de songeries, d'observations où il met toute son âme aimante, spirituelle et pitoyable, éminemment subjective, qui se mêle à tout ce qu'il voit, qui semble recueillir les confidences des êtres et des choses; cette âme sympathique qui s'intéresse aux petits ânes résignés, aux oies bavardes, aux porcs ventrus, aux pauvres rosses efflanquées des fiacres, aux vieilles maisons, aux vieux navires et jusqu'aux malheureux parapluies, gonflés, crevés, retournés; à tous les lamentables êtres humains, transis et déprimés, pressant le pas et courbant l'échine, ballottés par les vents, inondés par l'averse, jouets misérables des éléments et de la vie elle-même, cette vie qu'ils clôturent dans une sorte de mi-carême macabre se découpant en ombres chinoises fantasques et fantastiques sur le fond lépreux des boulevards extérieurs.

Sa « petite ville » de Valognes et sa Normandie lui ont fourni des inspirations finement émues et des pièces dont quelques-unes sont de véritables petits bijoux de collection. Telles, les *Grandes* et les *Petites chaumières*, les *Oies*, et surtout les *Voisins de campagne*.

Avec Paris, s'éveillent tout son sens du pittoresque, sa malice et sa pitié, son sens de l'observation aiguisé qui prélude, toujours avec une certaine distinction réservée, aux études naturalistes, cruelles, mordantes, exaspérées de toute la pléiade « rosse » — puisque c'est leur mot — de Montmartre.

Il a un goût tout romantique pour les vieilles bâtisses, pour les antiques architectures. Si, dans ses paysages et surtout dans les premiers, il paraît penser parfois à Corot, parfois à Constable, parfois à Millet, de loin en loin à Rembrandt, s'il fréquente les Japonais et accepte, peut-être sans s'en douter, certaines données de l'impressionnisme, en réalité, pour la plus grande part, il appartient à la famille des romantiques et de leurs dérivés, d'Isabey et d'Hervier, comme l'observait justement M. Roger Marx. Dans son vagabondage parisien, il diffère d'Auguste Lepère, curieux, ardent, robuste, mâle, ouvert à tout, le présent comme le passé, en ce que, songeur mélancolique, il semble




PALAIS des ARTS
LYON

plutôt regarder vers les choses d'autrefois. Mais sa *Place Pigalle*, pailletée par le gai soleil parisien, sa *Place Bréda*, dans sa singulière lumière d'un jour de neige, sa *Taverne du bagne*, grouillante et tapageuse, ses quais frissonnants de pluie fine et pénétrante, son *Retour des Champs-Elysées* dans l'ondée nocturne, et ses inévitables *Enterrements*, quels tableaux plus pittoresques, plus vivants et plus spontanés!

Ses impressions de mer ont quelque chose de plus grand et de plus grave. La *Baie de Saint-Malo*, le *Lever de lune à Dinard*, toutes deux presque entièrement exécutées en aquatinte, ont la beauté transparente et colorée d'une vraie peinture et tout le charme d'un spectacle conservé intact par le souvenir. Quelques-unes de ces marines atteignent même un caractère grandiose et fantastique, tel ce haut voilier traîné, dans le ciel lourd de fumée, par un remorqueur, sur les vastes eaux fauves de la Tamise, aux *Environs de Gravesend*. Enfin son *Débarquement en Angleterre*, par la nuit brouillée, les paquets de lames et la rafale qui balaie la jetée, nous conduit vers ses deux chefs-d'œuvre classiques du *Palais de Westminster* et de *Westminster Bridge*.

Ici Buhot dépasse le pittoresque; il atteint tout à fait le style. D'une part, sous la clarté cotonneuse d'un ciel opaque et chargé, aux bords des eaux miroitantes du grand fleuve laborieux, le palais du Parlement aligne sa longue masse étroite de bâtiments augustes et noirs, hérissés d'une multitude de tours, de clochetons, d'échauguettes, que dominent orgueilleusement la Tour Victoria et la Tour de l'Horloge. C'est une de ses pièces les plus sûres et les plus tranquilles. Elle fait penser à Méryon, elle est comprise avec la fermeté de pointe d'un Israël Silvestre qui aurait pu connaître Whistler ou Seymour Haden. D'autre part, dans le ciel brouillé, fumeux et fuligineux, dans cette étrange atmosphère londonienne de mystère et d'apothéose, grouille, entre les constructions sombres de Saint-Thomas-Hopital, le clocher lointain de la *Clock Tower* et des échafaudages dressés, tout un encombrement animé de *coaches*, de *hansoms*, de piétons affairés, d'élégantes promeneuses se croisant, se heurtant sur le pavé gras.

La part propre de la fantaisie s'est exercée chez Buhot dans un grand nombre d'illustrations pour les œuvres de Barbey d'Aurevilly, de Daudet ou de Victor Hugo. Il y a fait preuve d'une compréhension pénétrante de ces grands écrivains. La plus belle planche, dans cet ordre d'idées, semble l'*Esprit des villes mortes*, ces villes mortes dont il avait si bien compris toute

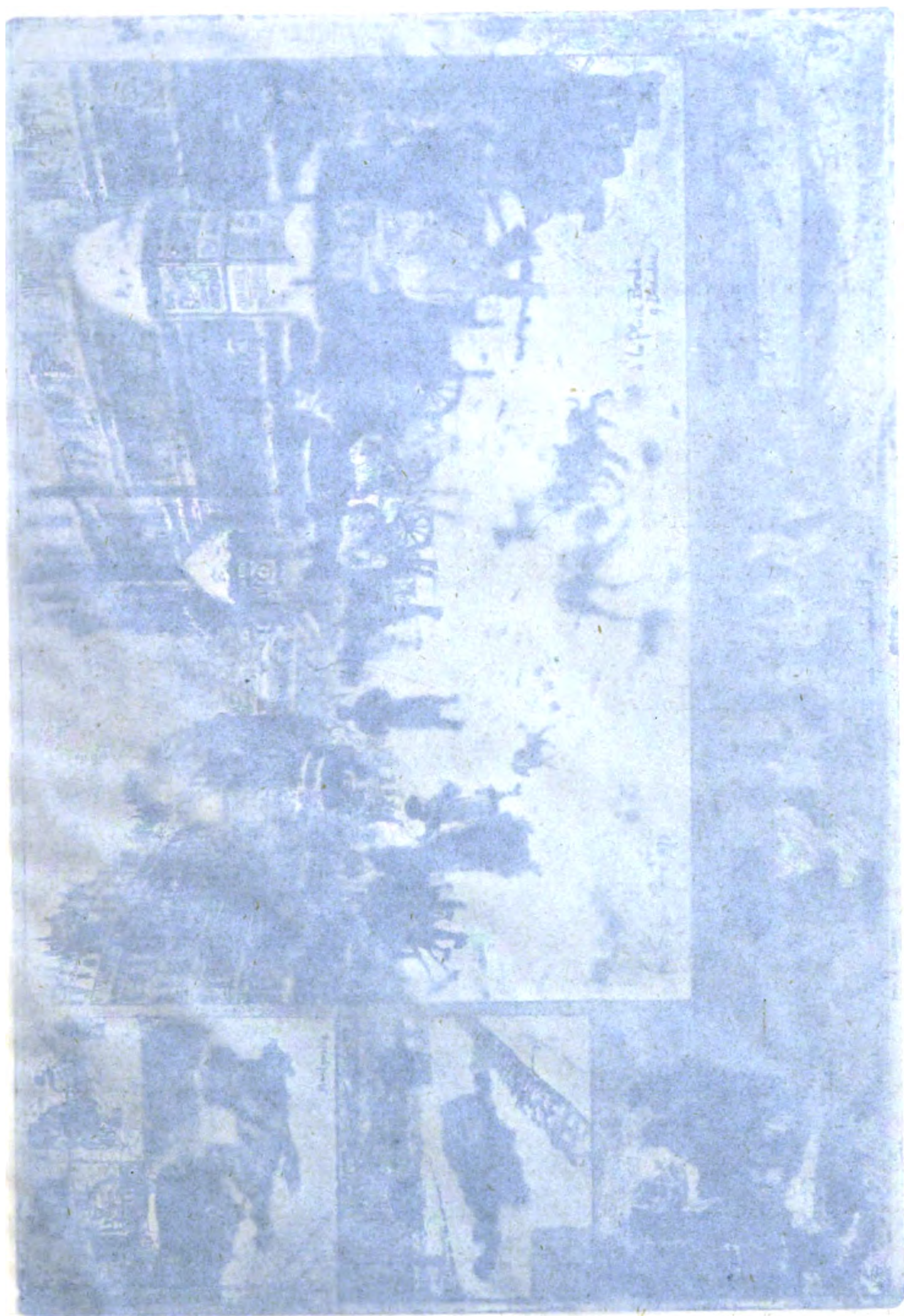
la poésie exhumée des cendres encore tièdes du passé. Mais sa fantaisie se donne plus librement carrière à propos de ses sujets mêmes d'observation.

Une originalité bien connue de Buhot, entre tant d'autres, ce sont ses *marges symphoniques*. De la « remarque », simple notation quelconque, petit croquis très insignifiant que le graveur griffonne en marge de son œuvre,



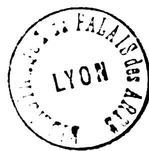
F. Buhot. — Le palais de Westminster a Londres.

soit involontairement pour essayer sa pointe, soit à dessein pour distinguer certains états, Buhot a fait un véritable encadrement. C'est une manière à lui de s'échapper de son sujet, de fixer tout le long de la route en croquis légers qui se mêlent, se doublent, se brouillent, se confondent comme dans le rêve, tous les songes, toutes les visions, tous les souvenirs que lui suggère, pendant les longues heures de travail, la méditation lente de son sujet. Ce sont parfois de petits tableaux comiques ou lamentables qui ajoutent leurs éléments personnels d'intérêt à l'atmosphère morale de l'estampe : mouettes qui traversent ses planches marines; fiacres abattus, jambes qui pataugent, dans ses visions hivernales de Paris. Ici, autour de Westminster-Bridge, une vue lointaine et fulgurante de Saint-Paul dans le brouillard, des steamers, des





F. BUHOT. — L'HIVER A PARIS, 1879 (Eau-forte).


LYON

gabarres, des tunnels, des trains lancés dans la nuit et toute une foule qui déborde sur les voies ; là, autour du palais législatif, des galères dorées, des écussons, des masses et des massiers, des perruques de magistrats, des seigneurs conduisant de belles dames suivies d'un page au milieu des tritons et des naïades du fleuve, des châteaux lointains et des carrosses de contes de fées et, tout en haut, dans la nuit, une figure de reine en deuil, agenouillée, sous l'œil sinistre d'un hibou.

« Ces croquis vaporeux égratignés légèrement sur le cuivre, ne sont plus seulement, écrivais-je autrefois déjà, le produit du caprice d'un dessinateur inventif, c'est comme les émanations de l'âme de ces mélancoliques paysages et de ces nobles architectures, noires, graves et solennelles. »

L'œuvre de ce modeste et de ce solitaire va donc être sortie au grand jour, pour le grand public d'un grand musée. Elle eût gagné sans doute à être examinée silencieusement, sans témoins gênants, comme dans un tête-à-tête avec l'artiste lui-même.

Il semble, toutefois, que cette présentation ne soit pas nuisible à la gloire discrète de F. Buhot. Assurément, elle ne sera pas sans profit pour les hôtes habituels des musées qui ont le goût des vraies choses de l'art. Ils y apprendront à connaître à fond une âme d'artiste, tendre et inquiète, candide et raffinée. Elle ne sera pas sans intérêt, non plus, pour les artistes proprement dits qui sauront cueillir, avec toute la fleur de poésie qui s'exhale de cette œuvre délicate, jaillie de si nobles fièvres, ce qu'elle renferme de hautes leçons de probité, de conscience et de foi.

Léonce BÉNÉDITE.



LA PLAQUETTE DE M. CHAPLAIN

ET

LE CINQUANTENAIRE DE M. BERTHELOT [1]

Le 24 novembre dernier, a eu lieu, dans le grand amphithéâtre de la nouvelle Sorbonne, la célébration solennelle du cinquantenaire scientifique de M. Marcellin Berthelot.

Professeur au Collège de France, secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences, membre de l'Académie française, grand-croix de la Légion d'honneur, ancien ministre de l'Instruction publique, puis des Affaires étrangères, tous les honneurs étaient successivement venus chercher l'illustre savant, au cours de sa longue carrière. Il ne semblait pas qu'un nouvel hommage pût être rendu à sa gloire.

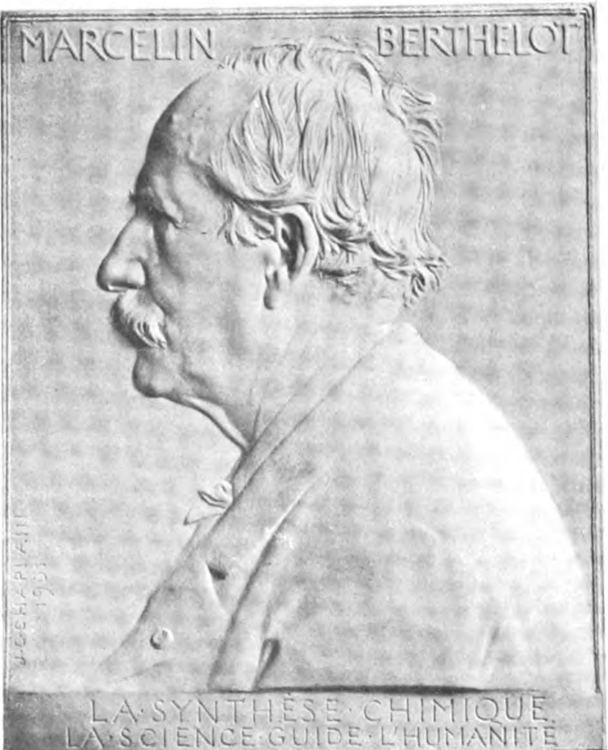
Et pourtant il y eut quelque chose d'unique dans cette inoubliable cérémonie, que M. Loubet avait tenu à présider, entouré des présidents du Sénat et de la Chambre des députés, des membres du Gouvernement, des représentants de tous les grands corps de l'État; où furent reçues 138 adresses collectives, où l'on vit défiler tour à tour les délégués des associations françaises et étrangères venant dire au maître vénéré l'hommage de tout ce qui est l'humanité pensante.

Si grandiose qu'ait été la manifestation, quelque chose eût manqué cependant à son caractère d'universalité si l'art n'y avait apporté l'élément de la beauté. Pour célébrer le grand savant, il fallait aussi le concours d'un grand artiste. M. Chaplain était, entre tous, naturellement désigné pour cette haute mission. A l'initiateur de la restauration du bel art, si français, de la gravure en médailles il appartenait de fixer en une composition durable le souvenir d'une journée destinée à demeurer une date dans l'histoire de la science. Jamais il ne fut mieux inspiré. Nous n'avons ni à décrire ni à louer son chef-d'œuvre : on en trouvera ci-contre la reproduction, exécutée directement d'après l'original.

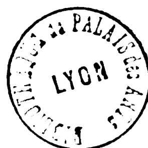
[1] La *Revue* ne saurait oublier que M. Berthelot voulut bien, à l'heure de sa fondation, lui accorder l'appui de son haut patronage.

En conservant ici le souvenir de la solennité du 24 novembre 1901, elle ajoute à l'hommage de son admiration celui de sa respectueuse gratitude. N. D. L. R.





J.-C. Chaplain. — Plaquette commémorative du cinquantenaire scientifique de M. Berthelot.



LA FEMME ANGLAISE
ET SES PEINTRES[1]

IV
HOGARTH (*fin*).

En couleur, presque en tout, ce serait chez nous Drouais, que Diderot nommait un plâtrier, à cause de sa matière un peu blafarde, et de sa palette à la poudre de riz. Ramsay a de plus, contre lui, d'être né à Edimbourg, d'avoir quelque peu voisiné avec le Prétendant, car les portraits de Flora Macdonald, de Jenny Cameron, et celui de la comtesse d'Alberstroff n'ont pu être faits par lui ailleurs qu'en Ecosse, en des temps où il ne briguait point encore le titre de peintre du roi Georges. Nul doute que de telles accointances n'eussent fourni à la jalousie de ses confrères des armes utiles, sous le couvert d'un loyalisme fervent. Malgré tout, Allan Ramsay force l'attention, par la raison que, dans le milieu de ces artistes plus ou moins — plutôt moins — bien élevés et lettrés, c'est avoir une importance que de s'exprimer en termes élégants, de ne point regarder à tourner une lettre et d'avoir pour correspondants Rousseau et Voltaire.

Né en 1713, il a vingt ans à son premier voyage de Londres; il n'est personne, bien qu'ayant dessiné dès l'âge de douze ans. Là, il s'impressionne des œuvres des *Lélistes*, il voit Hudson, Hogarth aussi, mais il part pour Rome. A son retour en Ecosse, le prétendant tient la campagne. Au fond de lui, Allan Ramsay en a peut-être pour l'héritier des Stuarts, encore que, Stuart pour Stuart, Georges de Hanovre eût, dans l'instant, détourné en sa

[1] Cinquième article. Voir la *Revue* des 10 septembre, 10 octobre, 10 novembre et 10 décembre 1901, t. X, p. 145, 225, 293 et 401.

faveur les opinions hésitantes. Pour ce qu'il voulait ultérieurement tenter et pour son projet d'établissement à Londres, le portrait de Jenny Cameron of Lochiel, l'amie du prétendant, était une assez mauvaise recommandation. Ramsay avait été séduit par la beauté provinciale de cette belle fille courageuse qui, habillée en colonel, remplissait auprès du prétendant Stuart le rôle de Jeanne d'Arc auprès de Charles VII. Et ç'aurait été de la part des whigs, en exécration de cette héroïne, un débordement singulier de calomnies et d'anathèmes. Ce rôle de combattant, on le lui déniait et on lui en appliquait un autre, que la réputation des Stuarts autorisait, hélas! parce que Jenny était jolie, avec ses grands yeux foncés, son nez à la Roxelane et l'éclat de son teint.

D'un autre portrait également attribué à Ramsay, celui de Flora Macdonald, aujourd'hui à la bibliothèque d'Oxford, on n'eût point tiré d'inductions malsaines. Flora, que l'artiste a montrée, avec un plaid aux épaules et des fleurs au corsage, est une personne aux yeux clairs, au masque plein de décision et d'énergie, mais sans nul charme, sans nulle beauté. Celle-là cependant eût prêté davantage à la médisance ; c'est elle qui était allée recueillir le prince fugitif dans les roches de South-West, elle dont la mère, remariée à un Macdonald de l'île de Skye, tenait pour les Anglais contre le prince. Peut-être Ramsay put-il la dessiner à Londres, après les événements, lorsque, ayant été prise, elle fut emmenée captive, et fut, là-bas, un objet de respectueux intérêt. Un autre portrait de la même Flora est aujourd'hui à Brighton chez M. John Rendall. On l'a dit de Hogarth, ce qui est extrême ; je le crois encore de Ramsay : mais sur sa chaise, comme on la voit, affadie, amollie, Flora est sans grand caractère ; l'importance de l'œuvre est plus littéraire qu'artistique.

Le troisième portrait de la période jacobite de Ramsay est à Cultoquhey-Crieff, chez M. James Maxton Graham. C'est Clémentine-Marie-Sophie Walkinshaw, comtesse d'Alberstroff, fille de John et de Marie Patterson, belle créature, brune elle aussi — toutes trois sont brunes, le goût des Stuarts! — au nez busqué et aristocratique, aux yeux d'un velouté redoutable. Sophie Walkinshaw a été la maîtresse du prétendant Charles-Edouard, et lui a donné une fille, la future duchesse d'Albany. Le prince ne reverra cette enfant qu'après trente et un ans, en 1784, lorsque, abandonné de Louise de Stolberg, sa femme, il cherchera une main amie et pieuse pour lui fermer les yeux. Ramsay nous a

donc conservé ces précisions d'histoire, le document si plein de tristesse, trois fidélités du prince le moins digne d'être aimé de pareilles femmes; et il les a écrites en historien, sans agréments de style, sans fioritures, presque religieusement.

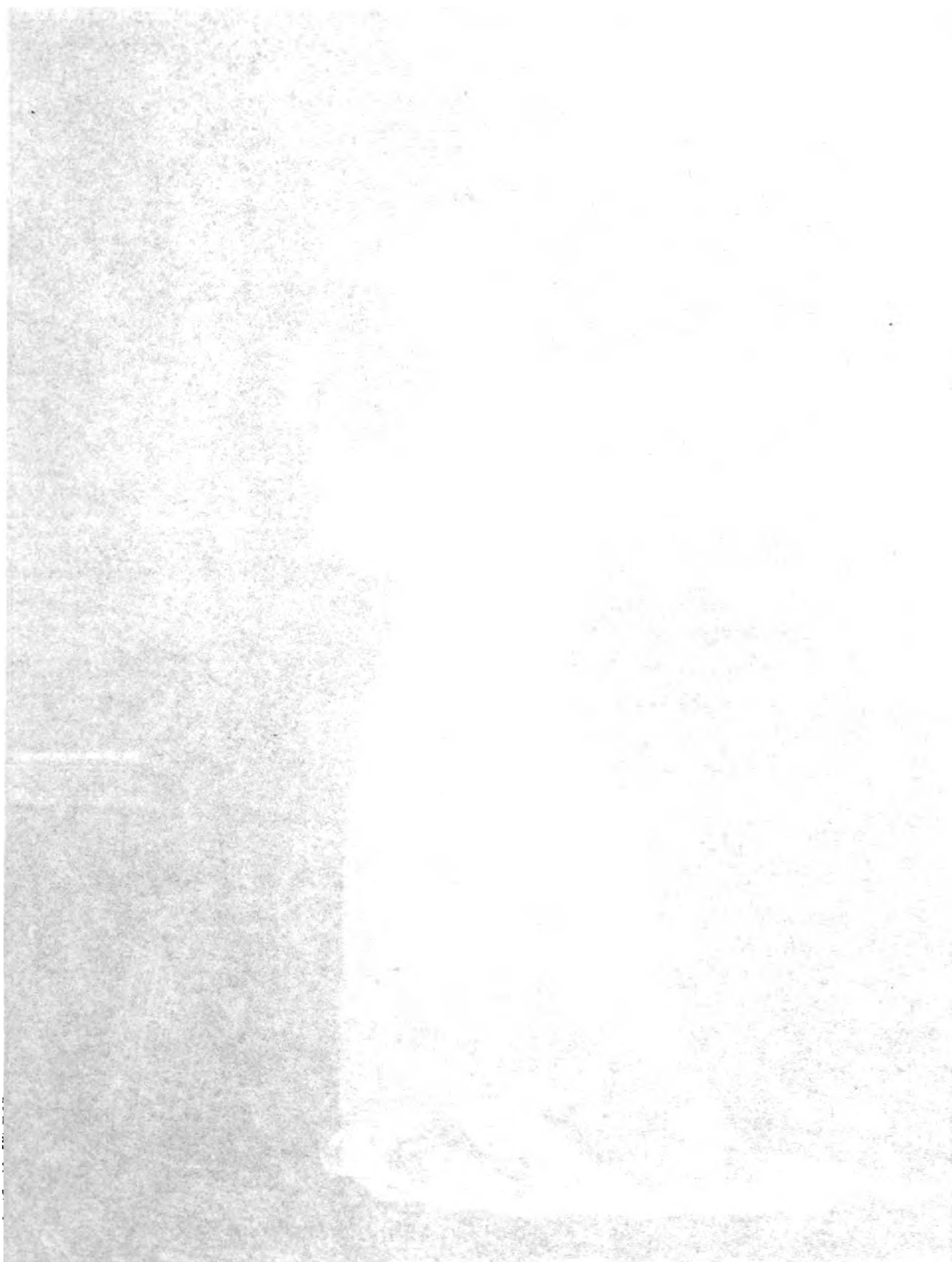
Passé en Angleterre dès 1743, Allan Ramsay s'élève. Ce ne sera qu'en 1767 toutefois, près de vingt ans plus tard, qu'il sera nommé peintre du roi, vers le temps où Reynolds, touchant à la gloire, est nommé président de la Royal Academy ; Ramsay devra ce titre à ses qualités de distinction et de noblesse, à son dédain des allégories que le roi n'aime pas beaucoup plus. Brave homme, de mœurs aussi irréprochables que peuvent l'être celles d'un roi, Georges III n'est point à la note voulue pour admettre un Gainsborough ou goûter beaucoup un Reynolds. Ramsay lui plaisait par son allure bienveillante et calme, son absence de recherches trop ingénieuses. Ce qu'on connaissait de celui-ci, dans ses œuvres plus anciennes, par exemple, Griselida Hamilton devenue lady Stanhope, était un Nattier et un Van Loo ensemble. Griselida est loin d'être une beauté régulière, son nez est pointu, sa bouche trop grande et ses yeux inintelligents; l'effigie en est cependant charmante et de bonne venue. De même Marie Campbell, fille du duc d'Argyll, veuve du lord viscount Coke, captive et retient par sa simplicité élégante. Ici pourtant l'artiste a plus de recherches; la jeune femme tout habillée de blanc, en « Van Dyck dress », soutient une viole de dimensions inusitées. Voici bien une Anglo-Normande en vérité, et les Campbell n'ont point à renier leur origine de France, car, dans sa conscience, son envie de ne rien omettre d'essentiel ni de vrai, Ramsay a également poussé la physionomie du modèle, la décoration de la viole et les agréments d'un costume à la Van Dyck. Le visage prime toutefois; il est de Normandie pour une part, pour l'autre anglo-saxon ; on le pourrait donner comme type général, tant on le retrouve encore. J'imagine que le roi Georges rencontrait, dans ces œuvres de vérité, l'intérêt des simples pour une photographie ressemblante. D'où ses préférences pour Ramsay, les titres dont il l'honore, au préjudice d'autres, les maîtres, qui devront attendre sa mort pour obtenir satisfaction (1784).

On peut juger de la persistance des poncifs dans ce fait que Ramsay, élevé cependant un peu en dehors des écoles, resté plus lui que beaucoup d'autres, a, dans ses débuts, parodié Lély au moins une fois. Sa lady Boyd, personne fort

noiraude, assez étrange, coiffée à la façon des petites filles de 1830, figure une Diane. Elle est en forêt, presque sous bois, et elle passe en regardant l'effet produit sur le spectateur par sa tunique et son javelot de chasse. Gravé en 1749, le portrait datait de quelques années déjà, ce devait être un début de carrière à Londres, le morceau de convention destiné à complaire au plus grand nombre. Allan Ramsay n'avait point persisté dans ce genre, on le sait, parce que son tempérament de compilateur — il avait écrit des livres, lui aussi, sous le nom d'*Investigator* — l'entraînait vers l'objet exact et vivant, en dehors d'intentions poétiques. Le Louvre possède de lui une reine Charlotte ; sur cette pièce pâlote et minable, exécutée dans son atelier pour le compte du roi, et envoyée à des amis de la cour, on estimerait très nul le Ramsay de Marie Campbell, de lady Erskine, ou de lady George Lenox. Lady Lenox est née Louisa Ker; son portrait en cheveux courts, en toilette sombre, avec un froufrou de dentelles partout, est un Nattier et non des mauvais. Au contraire, la reine Charlotte, du Louvre, copie de copies, traitée comme on dit si joliment « en multiplication des pains », est un produit de la « Manufacture of effigies » si cruellement reprochée au peintre royal. De fait la manufacture



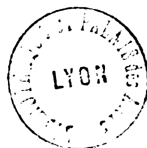
Ramsay. — Lady George Lenox, fille du comte d'Ancrum





LADY MARY CAMPBELL

Imp. Louis Fort


LYON

existait; des comparses y jouaient le rôle de manœuvres, tels l'Allemand Eccard ou Eckhart pour les draperies, Vesperies pour les fleurs, l'Écossais David Martin pour les mises en place, ou Miss Black pour d'autres menues broderies. Ces portraits du roi et de la reine auraient été refaits plus de soixante fois, à vingt guinées la paire! Ramsay était fils d'un père poète, mais surtout prodigue, lequel lui avait laissé, en héritage, la situation la plus obérée qui fût. Le peintre paya toutes ses dettes, et lorsqu'il mourra, en 1784, après avoir réglé tout, avoir doté sa sœur, fait de nombreux voyages, il aura de liquide plus de cent mille livres de France. La *Manufacture* avait eu ce résultat.



RAMSAY. — DAME INCONNUE EN TRAVESTI, DITE LA « MAÎTRESSE DU MARÉCHAL KEITH »

On a beaucoup dédaigné Ramsay en Angleterre; quand l'Académie royale fut créée en 1768, il n'en fut pas. Aux yeux de Reynolds qui cependant lui empruntera des poses, la *Manufacture* était un vice rédhibitoire; on se gaussait de ce fait que, lors d'un voyage en Italie, — le dernier fait par Ramsay avant de mourir — Philippe Reinagle, son élève, alors portraitiste, mais qui devait finir en peintre de sport en 1832, fut chargé par lui de surveiller « l'usine ». On feignait de ne pas admettre ce côté commercial, obligé pour un peintre royal. Il avait cependant contribué à faire passer dans les mœurs le portrait naturel, la femme dans son costume journalier, que Reynolds consacrera dans son immortel chef-d'œuvre, sa Nelly O'Brien. Sans nul doute,

Ramsay n'en fut point l'inventeur, l'exemple venait de France, mais il fallait une autorité pour réagir, de la volonté et une belle dose d'indifférence contre les clameurs. Lorsqu'on objecte combien peu cet homme fut peintre, quelle pauvreté sa manière, quelle peine son dessin laissaient paraître, on oublie Hogarth plus dessinateur peut-être, mais assurément tout aussi médiocre dans ses pâtes jaunâtres. Chez Ramsay nous trouverions une naïveté plus caractérisée, lorsqu'il exécute seul une œuvre, et la conduit du commencement à la fin. Nous constatons avec lui une persistance de race, des sincérités de physionomies que la brutalité d'Hogarth accentue ou que la science diplomatique de Reynolds atténue et déforme. C'est beaucoup de férocité contre un homme que de lui objecter les besognes pénibles auxquelles de tristes situations le condamnent, et de confondre avec celles-là les autres, doucement caressées aux heures tranquilles. En bonne justice, nous devrions faire deux parts dans l'œuvre de Ramsay : les toiles officielles, brossées à la grosse, qu'on peut dire inexistantes, telle la reine Charlotte, du Louvre, et les autres, celles où il a mis de lui tout ce qu'il peut, Flora Macdonald, ou Marie Campbell, si l'on veut, même cette lady Erskine, un peu lourde, sans grand charme, mais d'une saisissante vérité, et si bien de descendance saxonne ! Peut-être lui en voulut-on surtout de ceci, de son indifférence pour la beauté, et de ne pas consentir aux embellissements utiles. Il nommait trop facilement un chat un chat.

V

REYNOLDS

Reynolds est, comme Hogarth, un pur fruit du terroir anglais; il l'est et veut l'être. Rien n'est moins douteux si l'on examine ce visage de bourgeois grand-breton volontaire et calme. Lorsqu'il naît à Plymton, dans le Devonshire, le 6 juillet 1723, le pays a de la tranquillité, Georges I[er] de Hanovre règne depuis tantôt dix ans, la société de Londres est celle que nous avons dite. Joshua Reynolds, fils de révérend, qu'on voulait faire médecin et qui devint peintre, arrive à Londres, sur ses dix-sept ans, le 13 octobre 1740. Nous l'avons indiqué ci-devant comme élève d'Hudson ; il fut chez ce peintre, du jour de son arrivée à l'année 1742. On ignore la brouille qui sépara l'élève du maître; on a dit celui-ci un peu jaloux des progrès du jeune homme ; on a dit ce

jeune homme infiniment emporté et dédaigneux des jougs. Mais qu'il en soit de ceci ou de cela, le fait constant est le passage chez Hudson : là Joshua Reynolds, gros garçon provincial, s'est dégrossi, a noté mille petits moyens indispensables. Hudson fit, en réalité, pour Reynolds, ce que Hayman fera pour Gainsborough, il lui apprit à tenir un pinceau. Quant à l'influence morale, à l'impression première, laquelle, une fois éprouvée, ne disparaît guère, elle est indiscutable. Tout à l'heure ce sera Ramsay, homme officiel et partant respecté, qui apportera ses recettes ; et, quoi qu'on en puisse dire, lui aussi fut regardé, peut-être admiré, suivi en tout cas. Mais, pour la période allant de 1743 à 1752, Reynolds est dans l'attente; ce sera très beau si, à son retour chez son père, en janvier 1744, il a peint plus de vingt portraits déjà, s'il donne de grandes espérances, et si plus rien ne lui manque, sinon le pèlerinage obligé à Rome. Connût-on quelqu'un de ces vingt portraits, on aurait loisir de surprendre les importations directes d'Hudson, d'autant plus facilement dégagées, du reste, que Reynolds n'aura point vu l'Italie encore, et qu'il sera plus immédiatement relié à son premier patron. A Rome, de 1749 à 1752, il ira chercher la science, car, en cette nature foncièrement anglo-saxonne, rien n'est révélé, pas une qualité n'est sortie sans étude ; ses dons de peintre sont de même nature que les aptitudes aux mathématiques chez d'autres ; il absorbe et s'assimile. Ses cahiers de voyages ont été conservés, ils servent à établir mieux l'expansion de ses facultés prenantes, sinon créatrices. Et qu'admire le pèlerin anglais à Florence, au milieu de tant de splendeurs, parmi les grands maîtres offerts à tous venants? Deux



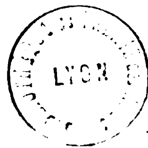
REYNOLDS. — Mrs BASTURN

portraits de Van Dyck ; l'un, celui de Charles Ier et de Marie-Henriette, sa femme ; l'autre, une dame en robe de satin blanc ! Il ajoute, mais pour la forme, diverses autres toiles, qu'on lui sent indifférentes. Ceci montre à l'évidence l'orientation prise chez Hudson, la tradition de Van Dyck conservée, la très spéciale esthétique puisée à Londres, l'extase devant la belle étoffe d'une robe ou d'une draperie. En présence d'un Titien, Reynolds ne subit pas une émotion d'ensemble, il s'en va quérir, en de petits coins de la toile, un secret de coloris, quelque artifice de pinceau dont il pourra ultérieurement jouer. Le 16 août 1752, lorsqu'il quittera Venise pour regagner Londres, son bagage de collectionneur sera immense. Il aura dégagé les formules les plus diverses, condensé ses découvertes au point d'être gêné, si quelque procédé nouveau lui apparaît tout à coup. A Paris, où il passe, la peinture française le laisse froid ; il le note, et on assure qu'il voulait parler de Le Sueur et non de Chardin ; il ne parlait de personne, mais de tout le monde, parce qu'il refusait d'exercer son analyse sur des choses dont l'intérêt lui paraissait secondaire.

Reynolds qui, dans ses portraits de femme, nous donnera parfois l'impression d'une poésie intense, qu'on croirait emballé, tout à fait amoureux de ses modèles, n'est, au fond, qu'un calculateur habile, dosant ses effets, ses émotions, allant scientifiquement et sûrement à son but. On ne lui accorde guère qu'une œuvre de sincérité absolue, dégagée des adresses et des moyens habituels, c'est un portrait du demi-monde, une fille au visage candide, et féroce, Nelly O'Brien. Par deux fois Reynolds est revenu à cette figure de femme, où tant de passions dorment, sous l'eau tranquille d'un beau regard baigné. L'une des deux est dans le musée Wallace, ce n'est point la plus parfaite ; l'autre, exquise, troublante, plus montée de sentiment, de couleur, de cruauté inconsciente, si l'on veut, est à M. Wynne Ellis. En cette toile qui est, pour Reynolds, la *Monna Lisa* du Vinci, le genre d'Allan Ramsay triomphe, il serait puéril de le nier. C'est l'oubli de toute figure allégorique, le dédain des sous-entendus héroïques ou des volontés romanesques ; une femme vivante, coquette, mise au dernier goût du jour, le goût anglais cossu, étoffé, — étoffé tellement que la jupe ressemble à une courtepointe, — est assise au milieu d'arbres, et tient un petit chien. Son chapeau en abat-jour léger, fabriqué de laiton et de tulles, tamise une fine lumière sur son visage impassible. Allan Ramsay eût voulu ceci, dans cette absolue simplicité de pose ; mais il ne lui eût sûrement donné ni cette puissance de matière, ni



Reynolds. — Lady Bampfylde



ces effluves attirants, rencontrés souvent chez Van Dyck, rarement chez Lély, à peu près jamais chez les autres. Reynolds lui-même n'aura pas deux fois, en sa longue carrière d'artiste, en plus de sept cents toiles brossées par lui, une rencontre aussi heureuse ; lady Fenoulhet, exécutée en même temps — 1758 ou 1759 — pareillement coiffée, posée et surtout voulue, est aux antipodes. Un chef-d'œuvre ne se refait pas, la preuve en est le tableau de Richard Wallace comparé à celui de la galerie Ellis; dans le premier on croirait à une intervention étrangère.



REYNOLDS. — ELISABETH, COMTESSE DE BERKLEY

Entre son retour d'Italie et ce portrait de Nelly O'Brien, Reynolds a donc regardé Ramsay; il a reconnu que ce genre contemporain, débarrassé d'intentions mythologiques, plus attentif aux épisodes journaliers, à la vérité absolue, valait, à tout prendre, les syntaxes établies par les allemands Lély et Kneller. Un de ses premiers portraits, celui de la comtesse de Kildare, vers 1753, avait été conçu dans ce qu'on pourrait appeler la note ethnographique de Reynolds. La belle Emily, d'abord comtesse de Kildare, et qui sera première duchesse de Leinster, s'est habillée en Persane, ou, comme disait Reynolds, en « turkish dress ». L'artiste n'a pas trente ans, il cherche encore un peu sa voie, bien que ses moyens aient leur assiette définitive. Mais il est jeune, il subit les injonctions de son modèle, lequel n'est point pour les observances communes, et se veut singulariser. Au contraire, avec des personnes de son intimité absolue, comme est Nelly O'Brien, — sa très bonne amie, — il choisit en attitude, en costumes, ce qui lui plait davantage, et ce qu'il choisit est de la manière d'Allan Ramsay. Même lady Fenoulhet dont nous parlions, et qui est Ann Day, de son nom de fille, qui est une « country

girl » quelconque, laquelle a été amenée à Londres par un viveur, lord Edgecumbe, et qui s'est mariée, enfin, à un certain Peter Fenoulhet, n'est pas pour gêner Reynolds dans ses intentions naturalistes. A ces deux femmes élégantes et jolies, il conserve leur extraordinaire « conical hat », ce chapeau en abat-jour, et il le leur garde parce que sir Allan Ramsay, peintre à la mode, a coutume de peindre les colifichets comme il les rencontre, en toute bonhomie et naïveté. Dans le même esprit il a donné, en 1755, une miss Meux ou Muse, très amusante sous son chapeau plat en galette. Et les exemples de l'intervention morale de Ramsay sont nombreux, pour la période allant de 1755 à 1760. Un portrait de Françoise, comtesse d'Essex, avec ses larges manches pagodes, l'échelle de rubans au corsage, sa coiffure basse ; un autre de Mrs Basturn, celui d'Elisabeth Drax, comtesse Berkley, dans un coquet mantelet de fourrures, toutes œuvres sincères, contemporaines, poussées au détail vécu et réel, accusent leur descendance ou, si le mot paraît trop gros, leur inspiration indéniable. On comprend mieux, en poussant l'analyse dans ce sens, que le roi Georges III, dirigé par des considérations étrangères à l'art, intéressé par l'accent de sincérité constaté chez Allan Ramsay, l'ait préféré à Reynolds, sept ou huit ans plus tard. Celui-ci s'en vengera en écartant le peintre écossais de la Royal Academy ; car ce serait se tromper que de croire Reynolds un artiste sans rancune et un adversaire très courtois.

Jusqu'en 1767, il s'est complu dans ce genre, il s'y accorde parce que les dames y prennent plaisir; il ira jusqu'à composer des scènes dans lesquelles l'épisode n'est qu'un prétexte à portraits; telle cette chose un peu nuageuse dans les intentions, où apparaît Charles James Fox, le futur homme d'État, en la compagnie de deux parentes, miss Sarah Lenox et Suzanne O'Brien. On est en 1762; Fox, né en 1749, a près de quatorze ans ; — il en paraît vingt, — et des deux jeunes filles, l'une Sarah Lenox, fille du duc de Richmond, en a dix-sept. Elle épousera, l'année même, un Bunbury qu'elle rendra malheureux et qui la contraindra au divorce, car elle est la maîtresse du prince de Galles. Quant à Suzanne O'Brien, elle n'a de commun que le nom avec la belle fille dont il est parlé ci-devant. Elle aussi se devait marier bientôt et devenir lady Strangways. Suzanne est à la fenêtre d'un cottage et passe à Sarah une tourterelle ; Fox ne fait qu'un geste ; il a l'air gauche d'un collégien en vacances. Ce tableau est aujourd'hui chez le comte d'Ilchester, descendant des Strangways; c'est, dans l'espèce,

une œuvre enfantine, pénible et sans grâce, mais un document curieux.

Après la fondation de la Royal Academy en 1768, et par un concours de circonstances imputable à la politique, à la richesse commerciale, au relèvement de l'aristocratie, quelque renouveau de luxe, de raffinement, je ne sais quel retour à l'esprit littéraire se constate à Londres; de Londres, bientôt, dans toute l'Angleterre. Une génération de ladies nées au temps de la bataille de Fontenoy, grandies dans le luxe, d'esprit assez libre pour ne dédaigner pas ce qui vient de France, mais s'intéressant aux vieilles histoires, revenues à van Dyck, curieuses de le ressusciter, offrent à Reynolds, un peu leur compère, sûrement leur conseilleur, un moyen d'oublier Ramsay, de faire œuvre personnelle et galante. Ce n'est pas le « van Dyck dress » qu'on lui demande, le travesti textuel emprunté aux femmes de la cour de Charles II, comme avait tenté Allan Ramsay pour un portrait de Marie Campbell ; on souhaite seulement de rappeler ces personnes lointaines dans leur élégance et leur beauté, de trouver une formule parallèle, qui permette aux grandes dames de se distinguer des autres, et cependant de rester de leur temps, de conserver leur coiffure, à laquelle toute femme coquette tient éperdûment. En d'autres termes, ce que veulent la duchesse de Manchester ou la duchesse de Devonshire, n'est pas si éloigné qu'on pourrait croire des fantaisies de Lély ou de Kneller ; comme accessoires les autels de l'hyménée, les parcs pleins d'ombre et de mystère, les portiques élevés, sans raison, au milieu des futaies, toutes les invraisemblances allégoriques chères aux esprits inoccupés et rêveurs. Sauf que, dans l'instant, la société anglaise a des pudeurs certaines, que, pour une lady Hamilton — dévêtue en bacchante ou en Vénus, et sûrement blâmée, bien peu d'autres ladies consentiraient à une attitude équivoque, le nouveau jeu transpose en réalité la phrase ancienne, la restitue, en la purgeant de ses licences. En outre, sir Joshua Reynolds, président de la Royal Academy, homme considérable et respecté, est à Lély, en maîtrise, en observation de soi, surtout en matière artiste, ce que le peintre Louis David était, chez nous, aux petits maîtres galantins du XVIIIe siècle. Le thème d'opérations une fois convenu, résolu d'avance, Reynolds a assez de science pour conformer son modèle à toutes les exigences imposées. On ne le verra pas, ainsi qu'un Gainsborough, se soumettre aux impressions ressenties, car ces impressions, il les commande, il les violente même.

A ce cycle de pure littérature, d'art de convention et de pratique voulue,

appartiendront les « duchesses », ces ladies toutes semblablement représentées en pied, dans des costumes impersonnels souvent, ou parfois mythologiques, comme faisait Nattier en France. Moyennant la somme de 150 livres sterling en gros, soit 3 000 francs d'alors et au moins 10 000 d'à présent, les beautés du peerage se gardaient pour la postérité. Mieux avisées, quelques-unes réclamaient du maître une simple effigie, du Ramsay encore, elles dans leurs habits de tous les jours, sans histoires. Celles-là sont le plus souvent des mamans qui cajolent leurs bébés et n'ont souci de paraître en déesses. Mais il y a les mères au goût du jour, de grandes dames pour qui la mythologie théâtrale est irrésistible. Elisa Dashwood, duchesse de Manchester, s'est costumée en Diane chasseresse, elle a étendu son fils, le vicomte Mandeville, sur le gazon d'un parc avec deux ailes dans le dos, elle feint de l'éveiller, d'éveiller l'amour. Traité par Lély, ceci eût été de gaîté incontestable; Reynolds a, sur ce canevas vieillot et ridicule, brodé la variation la plus charmante. La beauté de ces deux êtres rachète la sottise du sujet, et la qualité de la peinture, ce ragoût merveilleux et éclatant, où les arbres, les personnages, les ciels se fondent en une harmonie chaude, arrête la critique toute prête. Sincèrement une telle œuvre est si loin de ce que peuvent montrer les autres, tellement hautaine et géniale, en dépit de l'argument suranné, que celui-là est un maître qui l'a tentée et résolue.

On a dit les « duchesses » pour caractériser ces toiles majestueuses, mais il s'en faut que toutes les femmes ainsi représentées eussent ce titre là-bas. Plusieurs sont des personnes d'un rang moyen, ce que nous appelions alors des femmes « de considération », sans rien de plus. C'est une dame de cette qualité intermédiaire, cette lady Broughton qui a été mise par Reynolds sous une colonnade à tentures lourdes, tenant un album sur lequel elle dessine. Son costume est fleuri, ce que nous ne verrons plus guère aux suivantes, car celle-ci, aujourd'hui à Lord Berwick, est une des premières en date, — 1770 ou 1771. — C'est également une simple dame, Mrs Musters, née Heywood, — mariée, l'année même où fut exécuté son portrait, à John Musters, — laquelle fut inséparable de la duchesse de Rutland, et l'une des plus fêtées ladies de Londres. Mrs Musters, qui sera belle-mère de Mary Chaworth, le premier amour de lord Byron, est elle-même une romanesque ; elle a choisi pour son portrait un « Van Dyck dress » ingénieux et beaucoup de portiques élégants. Ainsi présentée avec son joli minois de brune, elle avait plu au prince

de Galles, qui s'entendit avec Reynolds et retint la toile. On conta au mari que le tableau avait été endommagé, on retourna le prix, et le prince le conserva. A la mort du prince de Galles, devenu Georges IV, la pauvre Musters tomba en mains indifférentes ; dans l'instant elle est chez lord Leconfield, où elle a trouvé sa paix dernière.



Reynolds. — Lady Almeria Carpenter, 1768

Et ce sont encore des femmes de qualité moyenne, Miss Horneck, en « persian dress », qui deviendra la femme du colonel Gwyn, ou Miss Catherine Moore, fille d'un amiral, laquelle sera lady Bampfylde en 1776 (l'année même où fut exécuté son magistral portrait) par son mariage avec sir Charles Warwick Bampfylde. Quel intérêt on aurait à chercher l'histoire de ces belles, ladies ou bourgeoises, laides ou jolies — avec Reynolds bien peu sont laides — et combien la cour de Marie-Antoinette si décriée, si rabaissée en morale, nous semblerait moins digne d'anathèmes ! De toutes les « duchesses » de Reynolds, à part l'exquise Georgiana Spencer, duchesse de Devonshire, et deux ou trois autres, quelle n'a pas divorcé, quelle n'a pas suivi un amant, empoisonné un ancien ami, ou troublé le ménage proche ? Dans les seuls portraits de Reynolds cités ici, miss O'Brien est une mangeuse de perles, comme lady Fenoulhet, et lady Fenoulhet divorce, s'enfuit à Calais, emmenant

ses deux filles. Des deux jeunes filles que nous voyions aussi faire compagnie à Charles Fox, l'une Sarah Lenox, fille du duc de Richmond, plus ou moins descendante des Stuarts de jadis, épouse un lord Bunbury, et le ménage est le pire qui se voie ; Sarah divorcera en 1781, et s'en ira trouver Georges Napier qu'elle prendra pour second mari. Nous avons vu M[rs] Musters de connivence avec Reynolds pour abandonner son portrait au prince de Galles, et plaire au prince de Galles, c'est avoir été l'amie du Régent ou de Louis XV chez nous, avouer une situation particulière dont nulle réhabilitation ne saurait être tentée. Lady Bampfylde ? Celle-là est née dans une famille de gens de mer, ce qui est, en Angleterre, la grande noblesse d'épée ; son mari est baronnet, elle-même est la femme la plus délicieuse, brune, élégante, d'une majesté de reine. De nos jours encore, une simple épreuve sur papier de la gravure de Watson, d'après le portrait d'elle par Reynolds, vaut en livres sterling le prix de la peinture jadis, tant elle est réputée belle et adorable. Or, ce n'a pas été deux ans de paix en ménage! Les époux ne s'accordent que sur leur projet de séparation; elle partie, disparue complètement, lui restant sur ses terres, ce furent quarante-trois ans d'éloignement, jusqu'en 1823 qu'un vilain homme, le nommé Morland, assassinait lord Bampfylde. La belle personne de 1777 a soixante-neuf ans alors, elle est revenue de beaucoup de choses, elle a oublié ; on la voit accourir à Londres, s'asseoir au chevet du moribond et lui faire très douce cette fin terrible. Lady Bampfylde vivra neuf ans encore ; elle mourra en 1832, ne laissant qu'un fils, lord Poltimore, à qui appartenait le portrait dans le milieu du XIX[e] siècle.

Chez les vraies duchesses de la série, ce ne sont pas moins de misères, seulement les détails en ont été moins publiés que chez nous, d'abord parce que l'Angleterre n'a pas eu la révolution de 1793, ni ses pamphlétaires, et que ces grandes dames ne se sont point toutes affichées. L'une d'elles a été donnée par Reynolds dans une attitude un peu empêchée, et comme gênée, la poitrine rentrante et le dos arrondi ; on sent que la vie est mesurée à ce corps chétif et disgracieux. Elle se nomme Elisabeth, elle est la fille du duc Hamilton, on l'a mariée à Edouard Stanley, 12[e] comte Derby. En ses grands yeux, distants de trop, et tournés au ciel, il passe une mélancolie et une ardeur ensemble ; mais, autant qu'on en peut juger dans la gravure, l'œuvre était admirable. Depuis, le portrait a disparu, on l'avait vu exposé à la Royal Academy, le comte Derby l'avait payé 157 livres à Reynolds, — disons, par comparaison

d'argent, près de 11 000 fr. d'à présent — on avait admiré que, de si peu de beauté, l'artiste eût su tirer cette figure aimable, presque rivale des autres. Puis la comtesse étant morte toute jeune, après un divorce assez éclatant, le mystère s'était fait, le portrait s'était évanoui, on représenta le comte comme susceptible de l'avoir brûlé dans sa colère car, en outre de l'avoir trompé, la dame lui laissait plus de 5 000 livres sterling de dettes criardes ; on crut aussi, et on le dit, qu'elle l'avait offert à un ami, ou peut-être vendu, dans un moment de gêne. Il n'existe plus, voilà ce qui semble pouvoir être affirmé.

D'entre les beautés célèbres du « ladies club » de Wafpole, ce serait peut-être la duchesse de Rutland qui l'emporterait sur les autres ; non qu'elle offre le charme ni l'élégance attirante de Georgiana Spencer, sa rivale, ni le piquant français de la marquise de Salisbury, mais elle domine par son port de déesse, la parfaite et rigoureuse qualité de ses traits. Brune aussi — toutes sont brunes, la mode de là-bas est aux brunes — elle est trop Beaufort de race, trop normande d'origine, pour ne pas exposer la jolie courbure d'un profil, et le velouté de ses longs cils. Dans l'instant nous ne la pouvons juger que sur l'estampe, car, en 1816, le portrait fut brûlé dans l'incendie de Belvoir castle. La duchesse lui survivait qui devait mourir seulement en 1831.

En grâce, en câlinerie, en distinction, avec plus de joliesse que de beauté, la duchesse de Devonshire est avant toutes. Reynolds s'est surpassé pour elle ; eût-il été Français de France, chercheur de coquetteries comme une Vigée-Lebrun, froisseur de satins comme un Roslin, et peintre plus qu'un Titien, il n'aurait su mieux que pour Georgiana Spencer. Celle-là est réellement la belle lady, l'Anglaise de race, la vraie, la pure grande dame, aventureuse, artiste, raffinée et cependant très simple ; on lui sait une faiblesse : avec son frais minois de jeune fille, son nez à la Roxelane, ses yeux ensorcelants, tout ce qu'elle enferme en elle de jeunesse et de candeur, Georgiana se compare à Sarah Jennings, son arrière-grand'mère, la célèbre duchesse de Marlborough. L'idée fut plaisante, venant de cette ingénuité ; mais, si nous jugeons de Sarah Jennings par Kneller, c'est à rire. Au fond, tout était permis là-bas à Georgiana Spencer, pour sa proverbiale tournure d'esprit, tant de gaité dépensée, et l'influence qu'on lui savait sur les goûts et les modes. Georgiana Spencer est née en 1757, elle a dix-huit ans à l'époque de son portrait ; elle est mariée depuis un an à William, 5[e] duc de Devonshire. Mais elle a trop conscience de sa force pour consentir à un travesti ou à une allégorie. Elle

veut être elle, la Georgiana de tous les jours, avec ses colifichets habituels, sa plume de tête, sa coiffure, sa robe. Sir Joshua Reynolds accorde, arrange, et, de cette jeune fille en robe claire, descendant la rampe de Devonshire-house, il construit un de ses plus grands chefs-d'œuvre. D'après ceci, rien ne nous échappe de ce qui avait valu à la duchesse son titre célèbre « l'irrésistible reine du ton ». On la voyait ainsi, capiteuse, papillonnante, très « Marie-Antoinette », passer au Ranelagh, apparaître masquée au Panthéon, ou jouer gros jeu au Ladies Club. Tout à l'heure nous dirons ce que Gainsborough fit d'elle, et c'est très loin de Reynolds, tellement loin qu'on pourrait douter si le modèle de Gainsborough, simplement appuyé à un fût de colonne, montrant une personne modeste, tranquille et pensive, est en sincérité Georgiana Spencer.



Reynolds. — Lady Broughton

Au nombre de ces « dames des parcs » uniformément présentées en suite, différentes à peine dans le détail du cadre ou des ajustements, il faut ajouter Marie Amélie, fille du marquis de Devonshire, et mariée en 1773 au marquis de Salisbury. Ici nous revenons à Van Dyck, à un Van Dyck qui eût peint une Française, car ce visage mutin, cette taille

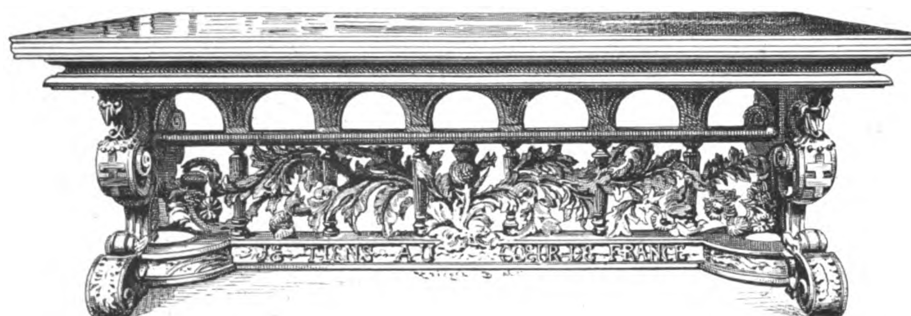
souple, le joli geste de mettre ses gants, sans pose, le plus joliment du monde, nous ferait penser à une parisienne, à cette Mme de Villette, fille adoptive de Voltaire, dont les traits, le sourire, les yeux et la coiffure sont retrouvés chez la marquise de Salisbury. Pauvre femme que celle-là, heureuse et fêtée, sans nulle histoire jamais, et qui, vieillie, mourra étouffée, en 1835, dans le terrible incendie de Hatfield-house! Elle, ou Mrs Carnac, née Elisabeth Rivett, qui de tout près rappelle la duchesse de Devonshire; ou miss Moukton encore, et, surtout, cette lady Crosbie que nous rendra la magistrale gravure du maître Achille Jacquet.



REYNOLDS. — LADY GEORGIANA, VICOMTESSE SPENCER, MÈRE DE LA DUCHESSE DE DEVONSHIRE

Fût-elle duchesse, l'une du ladies', Club, rivale de Georgiana Spencer, Diana Sakville, mariée au vicomte Crosbie, et qui deviendra, par son mari, comtesse de Glandore en 1781, ne saurait être de plus aristocratique allure. De l'allée du parc, où elle passait, elle accourt à une voix amie, probablement celle de son fiancé le vicomte, car le portrait de Reynolds est de 1777, et c'est en cette année que le mariage s'était fait. Combien d'autres seraient à nommer encore, toutes admirables, quelques-unes, pour l'antithèse, femmes irréprochables ou touchantes, comme cette Elisabeth Keppel, marquise de Tewistock, une des premières que Reynolds eût peintes dans le genre des duchesses, en 1761, avec les pratiques de Ramsay!

(*A suivre.*) HENRI BOUCHOT.



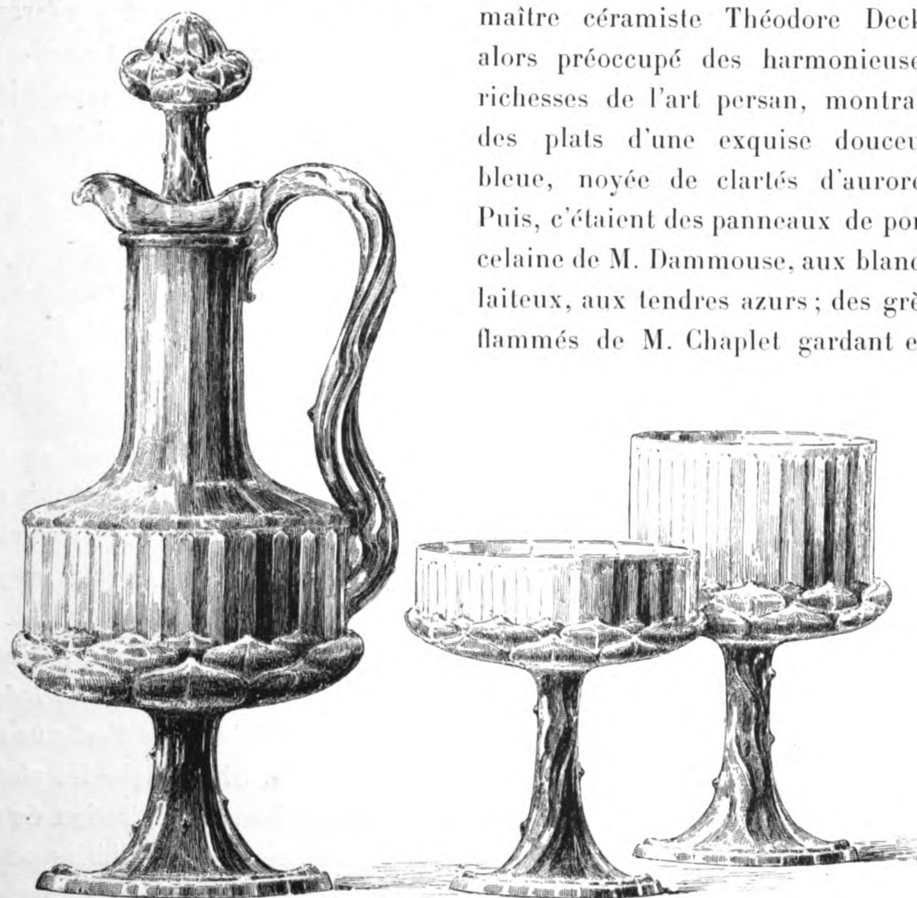
ARTISTES CONTEMPORAINS

ÉMILE GALLÉ



I. *La renaissance du décor floral.* — Il y eut, en l'automne de 1884, à l'ancien palais de l'Industrie, une belle exposition technologique organisée par la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs et qui répondait à ce titre : « La terre, la pierre et le verre ». On y vit se produire avec éclat l'élite de nos céramistes, de nos lapidaires de tout ordre et de nos verriers de tout genre. L'émailleur Brocard avait empli une vitrine du plus beau choix de ses lampes de style arabe et de ses verreries diverses, surbrodées de rinceaux et d'entrelacs d'émail. Tout proche se groupaient en un somptueux ensemble les envois d'Eugène Rousseau, le légendaire marchand de la rue Coquillière, dont le goût raffiné, singulièrement audacieux pour son moment, poussait les décorateurs de la faïence aux pittoresques sincérités japonaises et qui concevait lui-même, avec des ressouvenirs de chefs-d'œuvre de la Chine et du Nippon, mêlés de curieuses intuitions personnelles, de

magnifiques vases de verre doublés, triplés, francs de forme et de masse, ciselés parfois comme des camées ou gravés comme des bijoux, et tout animés d'oxydations intérieures, d'imprévues jaspures, de craquelures où s'allumaient de calmes lueurs. Un peu plus loin, sur une table tentatrice, le maître céramiste Théodore Deck, alors préoccupé des harmonieuses richesses de l'art persan, montrait des plats d'une exquise douceur bleue, noyée de clartés d'aurore. Puis, c'étaient des panneaux de porcelaine de M. Dammouse, aux blancs laiteux, aux tendres azurs; des grès flammés de M. Chaplet gardant en



Modèles de verrerie (forme et décor tirés de l'artichaut).

eux les ardents reflets de la fournaise natale; d'autres grès, de robuste aspect, de M. Delaherche... En ce temps-là, nous avions à lutter encore au nom du principe de l'unité de l'art. Mais l'heure allait sonner où l'on reviendrait à l'envi à cette vérité, chère à nos aïeux du moyen âge, qu'il n'y a point d'arts supérieurs par essence et d'arts inférieurs par destination; que le signe transfigurant des idées revêt, à la volonté d'un grand

artiste, les plus humbles matières; que l'argile des potiers, au contact des oxydes métalliques, devient aussi précieuse que l'argent et l'or; que la magie du feu crée des gemmes glorieuses au fond des creusets de l'homme comme dans les profondeurs de la nature, et que ces splendeurs, arrachées aux éléments par le double effort du génie et de la science, ont une force de significative beauté étrangère aux diamants et aux perles. Et quelle joie envahissait, parmi les floraisons de cette exposition heureuse, les esprits indépendants, désireux de voir le sentiment humain pénétrer toute chose et l'art loyal envelopper la vie !

Qu'on réfléchisse aux féeriques transformations des substances au bénéfice du rêve, à l'appel mystérieux des pensées. Une poussière de silex se convertit, en se fondant, en un cristal aussi pur que l'air, d'une transparence d'eau courante, auquel on imprime telle forme qu'on veut et tel décor qui convient. Quelques parcelles de cuivre, de fer, de manganèse, d'étain ou de plomb, à l'état oxydé, troublent poétiquement cette limpidité originelle, voilent d'une gaze nocturne l'intensité de ce plein jour, ennuagent ce ciel, rident et font couler en ruisseau cette onde immobile, drapent de fleurs chatoyantes ce clair enchantement. Avec la terre à poterie, pareilles surprises. L'artiste prend un peu de boue au creux de sa main, en fait ce qu'il lui plaît et commande au brasier de rendre sa fantaisie éternelle en lui donnant une âme. Sous les coups de marteau, les métaux tressaillent, s'étirent, s'assouplissent et sentent naître en eux le caprice de la vie végétale variée inépuisablement. Les bois séchés, ces majestés mortes, reçoivent de l'art une sève nouvelle qui les fait revivre et les ennoblit à jamais. Si la hache les abattit, le ciseau les associe merveilleusement à l'œuvre humaine. L'action du feu, qu'on leur applique à l'occasion, loin de les dévorer, les sensibilise ou les colore. On les montre forts et massifs, réveillés en leur vigueur, se dressant ou se tordant, s'arcboutant ou faisant fusée, se produisant en figures vivantes ou se contournant en rinceaux, se coupant en lignes chimériques ou se reposant en de fermes dispositifs. On les amenuise, et ils ont des grâces légères, de sveltes aplombs. A réunir diverses essences, on obtient en effet des colorations qui sont les sourires de l'ébénisterie. Le laqueur se sait revêtir une surface uniforme d'opulents vernis; le marqueteur fait parler aux bois, en leur propre langue, un délicat langage. Ainsi toute la création contribue aux fêtes imaginées par l'homme en son propre honneur. Il n'est rien qui ne





Reynolds. — La duchesse de Devonshire

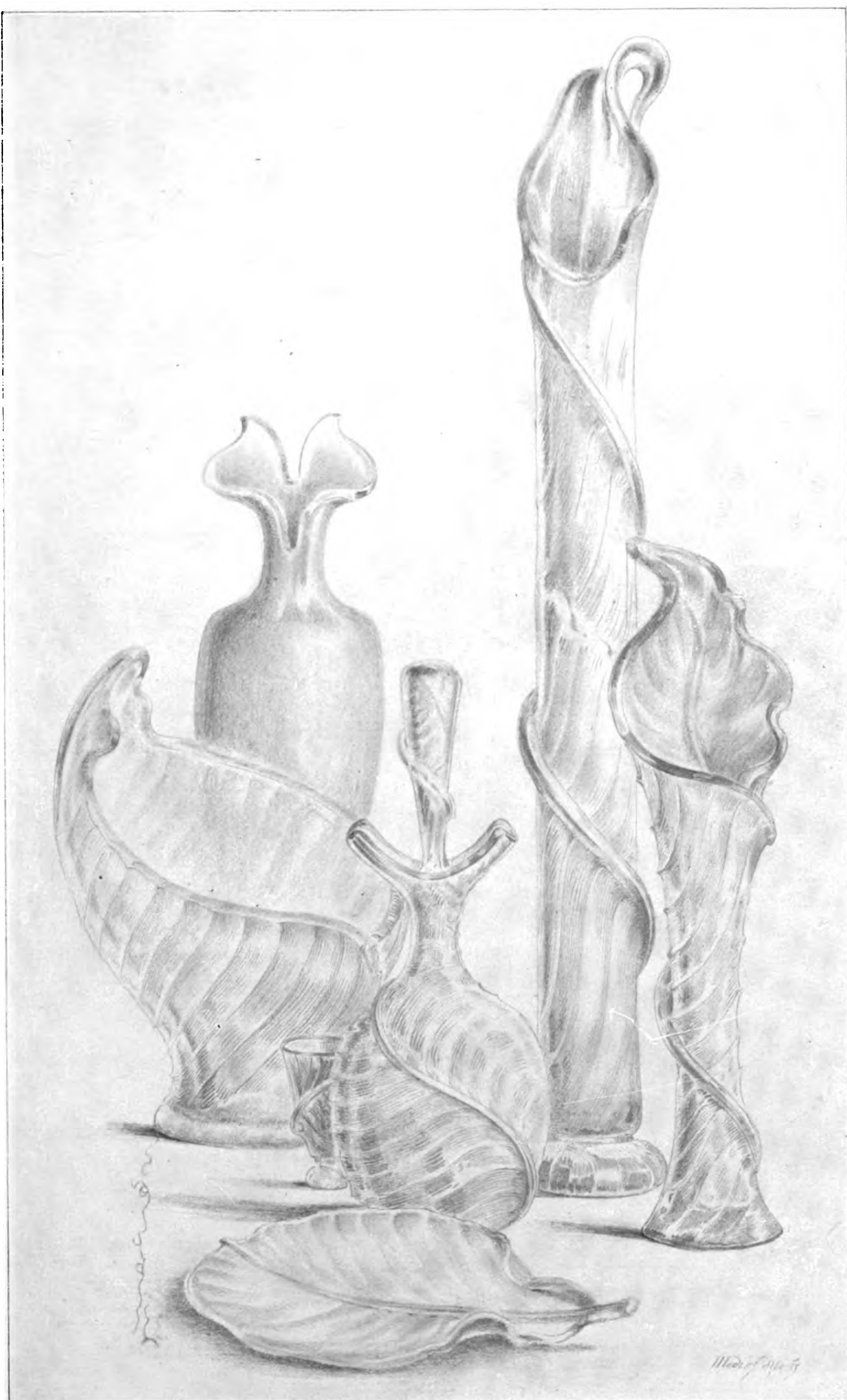

LYON

doive à l'art de soudaines renaissances et, par là, ne participe à notre existence même, intimement et triomphalement. Nous sommes fiers, à bon droit, d'un tel retour à la logique, d'un tel emploi de notre énergie créatrice assujettissant les choses à nos besoins et à notre idéal. La peinture et la sculpture ont leur grande place, à coup sûr, au chœur des arts, mais elles ne sauraient régner seules.

Et voici que, les préjugés vaincus, les yeux se sont dessillés. Des détails de forme et de couleur qu'on n'avait pas appris à discerner ont pris, de toutes parts, un caractère d'évidence. L'ornementation ne comportait plus que des oves et des rais de cœur, des moulures géométriques, d'arbitraires et monotones stylisations de rares végétaux classiques et classés. Depuis combien de siècles l'ornement n'avait-il pas oublié les trésors d'inspiration tirés par nos vieux gothiques des plantes de leurs clos, des fleurettes de leurs prairies! A présent, les volutes des lianes recommencent à livrer leurs secrets; les corolles chantent; les mousses des troncs d'arbres, les enlacements des branches, les bourgeonnements, les épanouissements, les fructifications, constamment pareils et jamais semblables, s'imposent à la sympathie et à l'étude esthétiques. Mille leçons sortent pour l'artiste de l'incessante mobilité des saisons, des herbes, du ciel, des eaux, des roches, des nids, des tanières, des plumages et du vol des oiseaux, des structures et des aspects des animaux, des physionomies et des jeux des insectes, des vestiges du passé, des germes en travail, des infiniment grands et des infiniment petits confondus... Les Japonais nous ont invité, par leurs exemples, à rouvrir le livre profond, multiple, passionnant, angoissant, consolant, de la nature, où tout s'enregistre, où tout se découvre. Heureux qui en pénètre les textes et se laisse gagner au charme des lentes pénétrations! Il prend conscience qu'il est le serviteur de l'universelle vie dans le cadre de la vie humaine et des besoins humains. Ses attentions, ses émotions lui renouvellent constamment, au profit d'applications immédiates, dûment particularisées, le sens des réalités considérées en la fixité des types, la singularité des accidents et la mobilité des apparences. Tout se différencie à ses yeux chaque jour, d'abord parce que la perpétuation de l'existence à tous ses degrés n'est que transformation et mouvement, dans l'orbe des milieux, sous l'action des influences; ensuite parce que, chaque jour, le monde physique se meut, pour l'observateur sensible, en intime accord avec le monde moral. Des préoccupations présentes, envisagées hautement, nais-

sent des opportunités neuves, stimulatrices d'ingénieux desseins. Telle est la loi esthétique supérieure en vertu de laquelle l'art, éternelle expression de l'évolution humaine parmi les évolutions naturelles, se modifie sans arrêt.

D'aussi graves sujets de méditation surgissaient à l'envi, en cette exposition de 1884. Il s'y ajoutait, Dieu merci, de bonnes raisons d'espérance. Le souvenir n'était pas effacé des manifestations antérieures, où nos arts de la maison s'étaient décelés inférieurs à tels arts similaires de l'étranger. En 1852, le comte Léon de Laborde avait jeté le premier cri d'alarme et consacré son monumental Rapport sur la section française à la récente Exposition de Londres à une analyse profonde des conditions de réforme théorique et pratique et de sûr progrès. Depuis lors, quelques progrès s'étaient accomplis; quelques œuvres bien raisonnées, d'exécution très pure, de tendances un peu plus affranchies de la lettre des conventions s'étaient offertes. Mais combien les idées, en général, tardaient à se débrouiller! A partir de 1870, l'effort d'ascension n'avait cessé de s'accentuer. La croissante importation des chefs-d'œuvre japonais suggérait et favorisait des rêves d'émancipation que les disciplines de l'éducation classique ne parvenaient plus à contenir. Plusieurs artistes se tournaient, en même temps, vers les éclatantes fantaisies de l'Inde et de la Perse légendaires. Malheureusement, à travers les séductions de l'exotisme, le pittoresque prévalait à l'excès. Les principes vitaux, simples et subtils, ne se définissaient assez nettement pour personne. En vain l'élément essentiel de toute libre ornementation, l'interprétation de la plante, exilé de nos esthétiques officielles depuis le XVI[e] siècle, nous était-il renvoyé par les maîtres du Japon, dont il assura toujours la fécondité comme il avait nourri la verve de nos prodigieux ornemanistes du moyen âge; nous percevions le fait sans en comprendre vraiment la portée. A la grande Exposition de Paris, en 1875, les signes de renouveau n'apparaissaient que par places, fragmentés, indécis. Enfin, l'on reprenait clairvoyance. Le principe floral avait triomphé. La fleur des bois, des prés, des étangs, des jardins, longtemps délaissée des artistes, recouvrait sur eux son pouvoir. Elle se dressait en ses sveltesses, se rengorgeait en ses opulences, évasait ses collerettes de frisures et de dentelures, érigeait ses tiares, penchait ses coupes, dardait ses pistils, lançait ses graines et ses grappes, se réclamait des sucs de la terre et des frissons de l'air. Tous s'émerveillaient de ses constructions délicates, aux tiges nervées, squamées, bourgeonnantes, lisses ou duveteuses, portant le gracieux



Vases en forme de fleurs (Dessin original de E. Gallé).

édifice de sa beauté ; de ses formes organiques ; de ses couleurs unies, rayées, marbrées, chinées, ombrées, épuisant toutes les gammes de puissance ou de tendresse ; de ses tissus de velours, de satin ou d'impalpable gaze ; de ses cœurs ciselés, émaillés, bombés, creusés, rayonnants. Auprès d'elle voletaient des insectes, et d'autres s'étiraient, rampaient sur ses saillies. La foisonnante vie du dehors se condensait en elle. Avait-on le droit de s'en tenir indéfiniment à quelques types végétaux stylisés, comme les feuilles d'acanthe, de chêne et de laurier, selon les traditions académiques, et à d'immémoriales combinaisons de géométrie, toujours les mêmes, lorsque les yeux se rouvraient à de telles richesses oubliées ? Des voix sans nombre montaient du sol vert et fleuri pour revendiquer le droit esthétique et proclamer les vertus enseignantes de tout ce qui germe, se développe en poussées printanières, s'exalte en fleurissements. Pour tout dire, la plante multiforme et radieuse demandait à occuper dans l'art la place qu'elle tient dans la nature. Mieux encore : elle voulait être l'éducatrice des esprits indépendants, las des formules, et l'éveilleuse du printemps en la matière assouplie et rénovée des œuvres d'art.



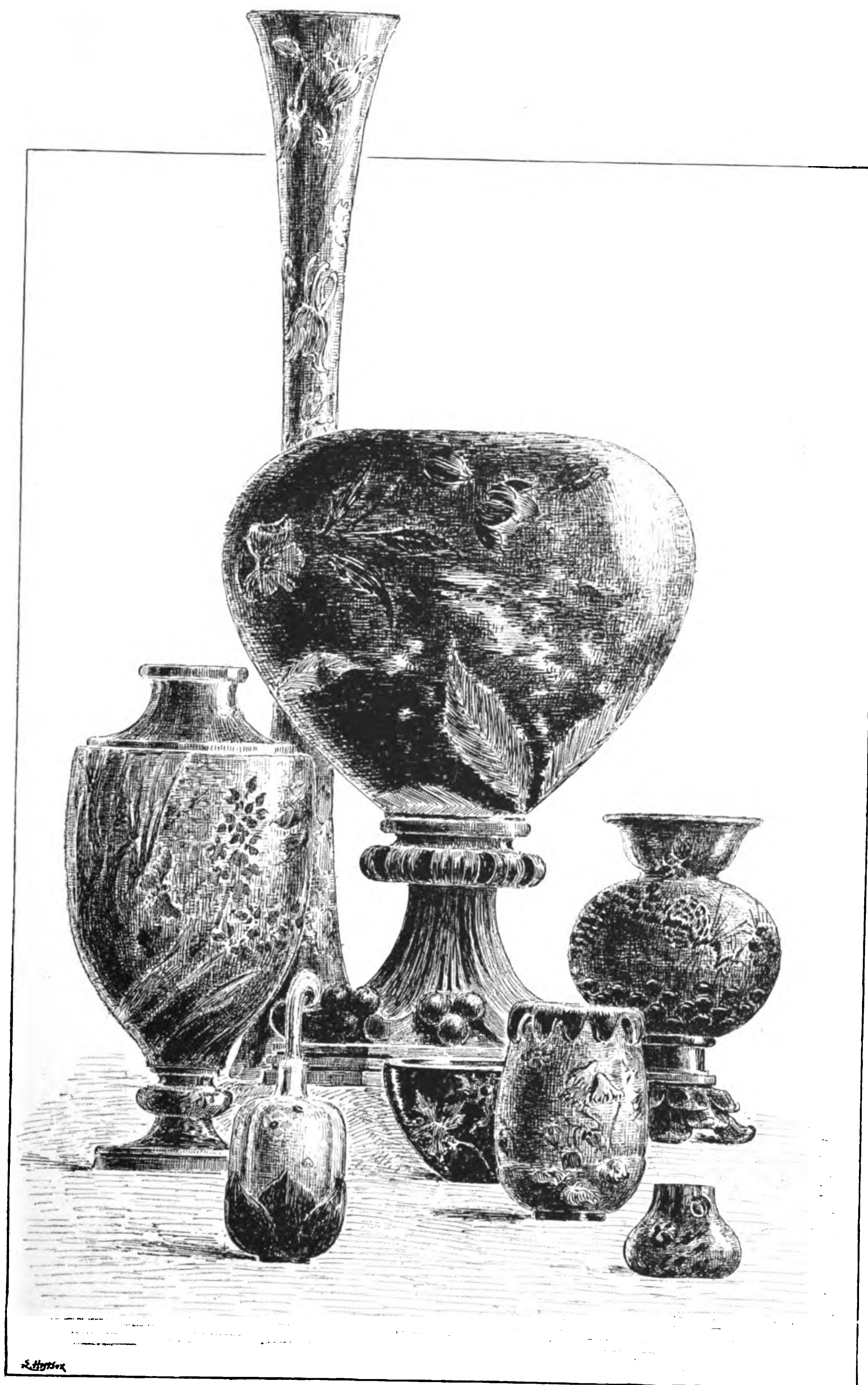
LA FORÊT LORRAINE
bureau en bois sculpté, rehaussé de cuivres.

Pourtant, je ne me rappelle avoir éprouvé cette impression plénière que devant les envois d'un seul exposant, dont j'ai, pour ce motif, différé, en ce qui précède, de prononcer le nom. C'était M. Émile Gallé, céramiste, verrier,

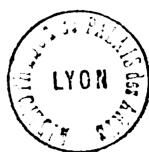
admirable praticien doué d'un génie de poète. Bien qu'il eût déjà participé à des expositions, son nom demeurait peu connu du public. Ses faïences, ses ouvrages de verre se massaient en un réduit de dix pieds carrés où s'exerçait une étrange magie. On y sentait sourdre les idées jeunes ; il y passait comme des brises fraîches ; on y croyait entendre des bruissements d'eaux vives jaillies en forêt. Quand on en avait trouvé le chemin, on y revenait sans cesse. Ce qui n'était, ailleurs, que pressentiment et vision dispersée se concentrait, là, nettement, à l'état de perception complète, soumise à un programme qui l'adaptait à des fins logiques. Sans doute on y voyait la trace de recherches premières et même de tâtonnements. L'auteur avait subi, avant de s'appartenir, plus d'une influence. Il avait eu, dans la faïence, une période de rattachement au style XVIII[e] siècle, puis certaines velléités d'un romantisme héraldique. Dans l'art du verre, quelques pièces témoignaient d'une attention donnée aux finesses de la glyptique ancienne, aux procédés de l'émailleur Brocard et aux effets, aux méthodes, aux tours de main préférés d'Eugène Rousseau. Son admiration pour les Japonais s'attestait, parfois, jusqu'à l'évidence, mais l'intelligence même du japonisme et l'étude serrée de la botanique l'avaient conduit vite à l'entier dégagement de sa personnalité. Il s'était dit que, pour harmoniser l'art à la nature, rien ne valait l'incessante communion avec les choses en perpétuel devenir. La fleur lui avait servi de modèle et de sujet de réflexions constantes. Afin de la mieux connaître, il l'avait non seulement dessinée mais disséquée, et il l'avait trouvée aussi précieuse, aussi instructive, aussi expressive, surtout, en ses détails, que glorieuse en son intégrité. De la fleur il était allé aux feuilles, aux écorces, aux pousses, aux mousses, aux architectures ligneuses. Il avait analysé les baies, les fruits, dans leurs formes, dans leurs pulpes, dans leurs colorations. Une manière d'interprétation large, d'une précision synthétique, était née, peu à peu, sous son crayon, de ce labeur acharné d'analyste.

Par surcroît, son intime sentiment de la vie épandue, en le rendant fraternel à la création entière, l'avait induit à regarder de près les volantes bestioles, les papillons, les libellules, les insectes mystérieux nourris du végétal. L'instinct du paysagiste lui avait fait tenir compte, encore, du jeu des lumières sur les eaux, du ridement des nappes liquides effleurées d'ailes furtives, du bouillonnement et du clair sommeil glacé des sources, des apparitions des plantes aquatiques en transparence. De même les états de l'atmosphère lui





E. Gallé. — Vases de tristesse


LYON

avaient inspiré d'évocatrices oppositions de tons. Enfin, résolu à ne rien négliger, on l'avait vu multiplier ses expériences sur la composition des pâtes vitreuses, leurs densités, leurs aptitudes à se superposer et à se combiner pour filtrer des lueurs, à se parer, et de peur d'accidents suscités par la science et l'adresse, à se veiner comme les jades, les sardoines, les onyx, les agates, les gemmes de toute formation, à tout degré de translucidité. La gravure au touret, les emplois de l'émail opaque et de l'émail clair, les interpositions de feuilles métalliques l'avaient également entraîné à des essais innombrables. Ainsi son art était un vrai microcosme où resplendissait la plante dans une enveloppe de choses et de phénomènes sincèrement empruntés au réel et mis au service de rêves et d'idées.

Car — c'est ici le lieu de l'écrire — pas une œuvre de M. Gallé n'a jamais été étrangère à l'idée et au rêve. L'immense virtuosité acquise lui est un moyen, non un but. Un procédé ne vaut à ses yeux qu'à titre de ressource d'écriture, susceptible d'extérioriser en particularité ce qu'il veut faire sentir et faire entendre. Des significations déterminées s'imposent en chacune de ses conceptions. Elles sont l'apport de son cerveau et la contribution de son cœur pour vivifier les thèmes et les techniques. Jamais, dès ses premiers pas dans la carrière, on ne lui eût fait admettre que c'est assez pour un artiste de fournir de beaux blocs brillants, dûment cristallisés, pliés à des formes plus ou moins ingénieuses et sans l'éclair d'une pensée humaine. Son haut hermétisme ne consentait à transmuer les éléments naturels qu'afin d'y enclore les trésors d'une sensibilité consciente et d'un idéal précis et agissant, magnifiés par des prestiges analogues à ceux que crée la nature elle-même au fond de ses creusets primordiaux. C'est pourquoi le désir d'éclairer ses secrets symboles lui a fait, tout de suite, graver au cristal de ses vases, des sentences, des paroles d'indication, et, le plus souvent, des vers caractéristiques de poètes aimés, se référant à ses dispositions actuelles et aux intentions de l'œuvre. Par là une étroite communication s'établit, pour toujours, entre l'auteur et les détenteurs de ses ouvrages disséminés. Regarder avec attention une pièce de M. Gallé, c'est, proprement, engager avec lui des colloques. Tandis que le charme matériel opère, l'inscription parle et tourne le charme au profit de la pensée. Déjà, en 1884, cette spéciale volonté d'expression définie par le verbe fut très remarquée. Les uns la critiquèrent comme penchant à la subtilité ; d'autres n'y aperçurent qu'une curiosité arbitraire. En

fait, on y doit voir un trait de personnalité décisif, témoignant non pas seulement d'une culture littéraire affinée, mais aussi, et surtout, d'un profond besoin d'expansion morale et d'une sorte de vocation à enseigner, à provoquer des réflexions. Il était réservé à l'artiste d'abonder plus tard en ce sens de transmission intellectuelle en de tout autres modes — par la plume de l'écrivain et du haut des tribunes de conférences. A l'endroit de sa production coutumière, je ne nie point que la subtilité des déductions y joue un rôle important. Mais où est le mal, à tout prendre, lorsqu'il s'agit de pièces précieuses destinées à l'élite et jaillies, au fond, d'une sincérité populaire ? Les sentences, ornementalement et discrètement gravées, n'y font pas surcharge au décor. Est-ce, d'ailleurs, que l'usage des inscriptions manque d'illustres références en des modes divers ? Que d'exemples on en pourrait citer depuis les noms de personnages tracés sur les vases grecs jusqu'aux plaisants proverbes découpés dans la pierre de la maison de Jacques Cœur, à Bourges, et aux textes liturgiques ajourés le long des balustrades de l'église de la Ferté-Bernard !...

Toujours est-il qu'en quelques jours M. Gallé eut pour lui, non seulement les amateurs les plus délicats, mais aussi tout le monde. J'eus avec lui, par la faveur des occurrences, deux ou trois sérieux entretiens. Le bruit des éloges l'importunait. Maigre, sec, nerveux au suprême, la physionomie tourmentée, je crois l'écouter encore, le verbe inégal, tour à tour ralenti, entrecoupé de silences, et accéléré, comme impatient de traduire un afflux d'idées émergées toutes ensemble. Il me dit son idéal d'un art entièrement emprunté à la nature ou, tout au moins, n'admettant l'innaturel qu'à titre d'exception. Tant pis pour qui ne demandait pas aux réalités les plus voisines de la vie les éléments nécessaires à tout renouvellement esthétique ! Et puis, la grande affaire était d'évoquer l'âme à travers la matière et de poser aux esprits libres de libres questions. Jusque-là les œuvres de terre et de verre l'avaient absorbé. Peut-être une heure viendrait-elle où il s'adonnerait de même aux œuvres du bois et du métal... Avant que l'Exposition eût fermé ses portes, il avait regagné sa province. On ne le rencontre plus, à Paris, qu'à de longs intervalles, toujours pressé de repartir. Seulement sa célébrité avait rayonné au plus loin. Collections privées et musées publics possèdent, à présent, de ses ouvrages. A côté de ses verres et de ses faïences, ses meubles sculptés et marquetés ont surgi. Ceux de ses imitateurs qui n'ont discerné en ses compositions que des formes ont pu glisser au pastiche. Ceux qui ont compris sa méthode y

ont puisé des forces d'indépendance. Aussi m'est-ce un plaisir d'écrire ces quelques pages afin de montrer, au plus bref, par quels chemins il a marché et quels ont été ses aboutissements.

II. — *Antécédents et biographie de l'artiste.* — Les origines d'un maître exerçant une action notable sur ses contemporains sont indispensables à connaître au double point de vue du développement de son talent et de la compréhension de son influence. Je grouperai donc, en notes brèves, ce que je sais des antécédents de M. Emile Gallé. Vers 1844, les circonstances amenaient et fixaient à Nancy un jeune homme, issu d'une très honorable famille de Clermont-sur-l'Oise, du nom de Charles Gallé, pourvu d'une bonne éducation classique, assez habile dessinateur, d'esprit curieux et industrieux, et qui se destinait au commerce, sans spécialisation préconçue. Il épousa Mlle Reinemer, fille d'un miroitier nancéien, de vieille souche protestante, intimement religieuse en son cœur, de laquelle, le 4 mai 1846, lui naissait un fils, Émile Gallé, voué à la foi de sa mère. Tandis que la jeune femme prodiguait à l'enfant ses soins tendres, et dès son bas âge, s'appliquait à lui inculquer doucement de graves principes, son mari élargissait le cercle des affaires de la maison. L'idée lui vint d'ajouter à la miroiterie la gobeleterie de table. Au lieu de s'en tenir à la série des modèles courants, répétés à satiété avec d'insignifiantes variantes, pourquoi n'essayerait-il pas lui-même de créer et de mettre en circulation des modèles nouveaux ? En regardant les fleurs dont il avait toujours eu l'amour, des imaginations de formes l'assaillirent. C'étaient des



« Les blancs soleils d'automne »
vase en cristal gravé.

évasements de calices imités des corolles, des ondulations rappelées du léger froissement des pétales, et de jolis renflements de lobes, et de fins plissements aux parties rentrantes, et de coquettes flexions de tiges pour le pied des verres et les anses des carafons. On réalisa ces formes comme il voulut aux verreries de Saint-Denis et de Pantin; puis il les fit décorer sous ses yeux, d'après ses dessins, en un atelier de gravure organisé chez lui. Les décors s'inspiraient des fleurs des champs; mais aux graminées ordinaires, s'adjoignirent bientôt les violettes, l'hortensia, et bien d'autres plantes. Afin d'y introduire la couleur, il recourut, à la longue, au procédé, encore élémentaire, de l'émail de Bohême, cuit au premier feu en blanc et peint après coup. Ses services de table réussirent si bien que la Maison Impériale les adopta pour Biarritz, Saint-Cloud et Compiègne.

L. DE FOURCAUD.

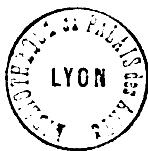
(A suivre.)







MIGNARD. — MADAME DE LA SABLIÈRE





Cliché Hudson.

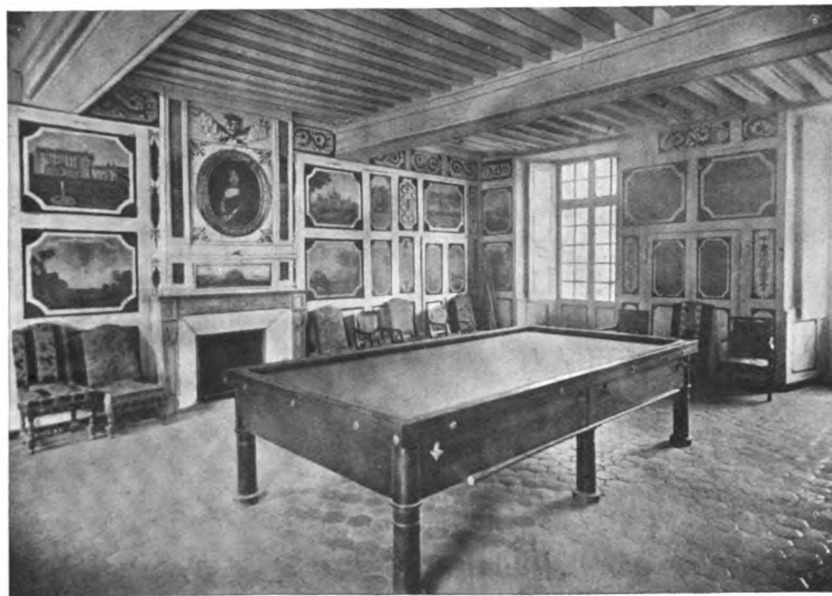
UNE COLLECTION D'AUTREFOIS

LE CHATEAU DE BUSSY[1]

Une seule pièce, au rez-de-chaussée du château, est restée dans l'état où elle était au temps de Bussy : celle qui s'ouvre à gauche du vestibule central, au pied de l'escalier, et qui sert aujourd'hui de billard. Éclairée à chaque extrémité par deux portes-fenêtres, elle est toute lambrissée de boiseries blanches que décorent deux rangs de peintures. La rangée supérieure présente une série, assez insignifiante, de vues d'architecture ; on y reconnaît Versailles, Saint-Germain, Chambord, toutes les résidences royales et quelques palais seigneuriaux. L'autre, plus près des yeux, offre une suite d'allégories agrémentées de devises ; nous y reviendrons dans un instant. A la place d'honneur, au-dessus de la cheminée, sous un trophée où s'entre-croisent avec les armes des Rabutin les étendards de France, voici, dans un cadre de bois sculpté, un portrait d'homme peint par Le Brun : c'est celui du maître du lieu. Une inscription qui fait le tour du cadre mentionne les titres de Bussy : *Lieutenant général des*

[1] Deuxième article. Voir la *Revue* du 10 décembre 1901, t. X, p. 379.

armées du Roy et mestre de camp de la cavallerie légère ; elle ne nous fait point connaître la date du tableau. Il est heureusement facile de suppléer à ce silence. Il y a, au premier étage, un second portrait, dans un tout autre style, où le même artiste a représenté Bussy en dieu Mars, paré encore de toutes les grâces de la jeunesse. Il suffit de comparer les deux toiles pour se rendre compte que, entre le portrait mythologique et le portrait officiel, il s'est écoulé au moins une vingtaine d'années. Roger de Rabutin avait quarante-huit ans

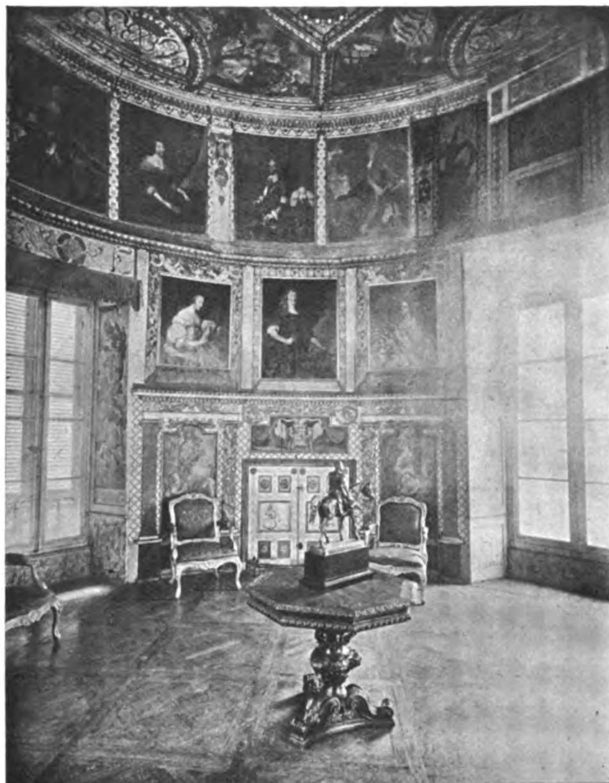


Cliché Hudson.

LA SALLE DES DEVISES

lorsqu'il fut exilé en Bourgogne : c'est certainement vers cette époque qu'il se fit peindre dans le costume de guerre qu'il ne devait plus porter. Les traits se sont accentués, le menton s'est alourdi ; mais l'œil est toujours vif, la bouche toujours moqueuse, l'allure conquérante, et ce pouvait bien être une copie de cette toile qu'avait reçue le chevalier de Grammont quand il écrivait à Bussy, le 20 avril 1670 : « Depuis que vous m'avez fait la grâce de me donner votre portrait, Monsieur, toutes les dames de mon quartier viennent lui rendre visite : et une entre autres, qui s'appelle Mme de Caumont, qui est grosse, m'a prié de le lui prêter quelques jours pour tâcher de faire un enfant qui vous ressemble. »

Malgré les approches de la cinquantaine, Roger de Rabutin (sa réponse le prouve) n'avait rien perdu de sa confiance en soi ni de sa fatuité. Il venait pourtant d'éprouver la plus cruelle des déceptions amoureuses. Les allégories mêlées de devises que nous indiquions tout à l'heure nous content cette mésaventure dont il ne se consola jamais.



Cliché Hudson.

La tour dorée

Après avoir été le plus volage des hommes à bonnes fortunes, il s'était épris pour la marquise de Montglat d'une véritable passion que n'avaient point affaiblie quelques caprices passagers, comme celui qu'il eut pour Mme de La Baume et qui lui coûta si cher. Élégante, aimable, spirituelle, la marquise avait tout ce qu'il fallait pour attirer et retenir un homme comme Bussy, et elle goûtait en lui des qualités semblables. Elle paraissait beaucoup l'aimer. Elle ne se tenait point de célébrer les louanges de son ami, répétant volontiers « qu'il ne venait pas un homme pareil en trois bateaux ». Et, dans une circonstance, elle n'avait pas hésité, pour lui rendre service, à se défaire de ses diamants.

Cette liaison, connue de toute la Cour, durait depuis dix ans lorsque le comte fut mis à la Bastille. La première lettre qu'il y reçut lui apprit la trahison de sa maîtresse. De tous les chagrins qui l'accablaient alors, celui-là lui fut le plus sensible. Il dit, dans ses *Mémoires*, « qu'il en faillit mourir » ; il en souffrit, du moins, cruellement et longuement. Bien des années après, quand il parle



Cliché Hudson.

La marquise de Montglat en hirondelle

de l'ingrate, il lui échappe encore, comme le remarque Sainte-Beuve, un cri de douleur à la Musset. Mais Bussy n'était pas homme à laisser sans vengeance un pareil affront. Non content d'outrager dans presque toutes ses lettres la femme dont il avait été l'obligé en même temps que l'amant, il consacra la moitié des peintures de son château à « l'infamer », suivant son expression, devant la postérité.

« Je vous envoie, écrit-il à Mlle d'Armentières, six devises que j'ai fait peindre dans un salon, qui vous réjouiront.

« Un croissant dans lequel est le visage de l'infidèle, avec ce mot : *Hæc ut illa.* L'une comme l'autre.

« Une Fortune avec le même visage et le mot : *Leves ambæ ; ambæ ingratæ.* Légères toutes deux et toutes deux ingrates.

« Une balance, dont le côté où il n'y a rien emporte celui où est le buste de l'infidèle, et le mot : *Levior aura.* Plus légère que le vent.

« Une sirène, avec le visage de l'infidèle et le mot : *Allicit ut perdat.* Elle attire pour perdre.

« Un arc-en-ciel et le mot : *Minus Iris quam mea.* Moins Iris que la mienne.

« Une hirondelle, avec le visage de l'infidèle et le mot : *Fugit hiemes.* Elle fuit le mauvais temps.



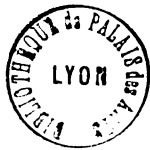
Cliché Hudson.

La marquise de Montglat en sirène





Natoire. — Le printemps


BIBLIOTHÈQUE du PALAIS des ARTS
LYON

« Ces devises ne sont pas dans les règles, car il ne doit point y avoir de figures humaines; mais, comme les monstres y peuvent entrer, il n'y a qu'à les regarder sous cette idée. »

Bussy n'ajoute pas qu'à côté de ces devises, toutes « à la honte de la Montglat », il en a fait peindre de semblables, lesquelles sont toutes à sa propre louange. Un jet d'eau avec la légende : *Altus ab origine alta.* Il tire sa hauteur de sa haute origine. — Un brasier : *Splendescam ; da materiam.* Je jetterai de l'éclat ; donnez-moi la matière. (Insinuation à l'adresse de Louis XIV.) — Un escargot : *In me involvo.* Je me renferme en moi-même. (On a là un peu de peine à reconnaître Bussy.) — Une ruche, dont une de ses lettres nous donne le commentaire : « Il est vrai que je suis né naturellement doux et tendre ; aussi ai-je pris pour ma devise une ruche de mouches à miel avec ce mot : *Sponte favos, ægre spicula* (la douceur naturelle et l'aigreur étrangère). Mais la pratique du monde, qui la plupart ne vaut rien, m'a donné de l'aigreur aux occasions qu'il en faut avoir, et il n'y en a point où elle soit mieux employée que sur le sujet de Mme de Montglat. »

Devises et peintures existent aujourd'hui encore dans le salon de Bussy. Les premières attestent peut-être, sinon la délicatesse de ses sentiments, au moins l'ingéniosité de son esprit. Les secondes donnent un aperçu médiocre de son goût artistique. On comprend mal que ce raffiné ait pu passer, au milieu de ces barbouillages, dix-sept ans de sa vie.

Le premier salon que rencontre le visiteur, lorsqu'il a gravi l'escalier d'honneur à rampe de fer forgé, est le « salon des hommes de guerre ». Celui-là aussi est entièrement intact. Roger de Rabutin y a rassemblé sur deux rangs soixante-cinq portraits des plus fameux soldats ; et, dans cette glorieuse phalange, il n'a eu garde de s'oublier. Lorsque, revenu de ses erreurs, il fera pénitence, il composera une histoire des *Illustres malheureux*, qui commencera à Job pour finir à Bussy. La lignée des grands hommes de guerre s'ouvre ici avec Duguesclin et se clôt avec le « mestre de camp de la cavallerie légère ». Il n'y a pas lieu de s'attarder devant ces soixante-cinq portraits. Une dizaine seulement sont des originaux, sans être tous de bonnes peintures. Mais la décoration de la salle ne manque pas d'agrément. Dans la frise qui court sous le plafond, des médaillons d'empereurs romains alternent avec des trophées. Sur les lambris, d'énormes fleurs de lis proclament le loyalisme du maître de la maison. Et si quelques devises, injurieuses encore, affirment de nouveau la

rancune de l'amant trahi, les chiffres de Bussy et de Mme de Montglat, entrelacés comme ceux de Henri II et de Diane de Poitiers, révèlent sa persistante tendresse et la mansuétude de Mme de Bussy.

Une chambre à coucher, à la suite du « salon des hommes de guerre », porte le nom de « chambre Sévigné ». Elle n'est point « du temps ». Cette partie du



Cliché Hudson.

JUSTE. — GILONNE DE HARCOUR, MARQUISE DE PIENNES, PUIS COMTESSE DE FIESQUE

château a été remaniée ; on a taillé plusieurs petites pièces dans la chambre, autrefois très spacieuse, qu'habitait Roger de Rabutin. Mais la famille de Sarcus, aujourd'hui propriétaire du domaine, a justement pensé que le souvenir de la célèbre marquise ne pouvait être absent de la demeure de son cousin.

Tout le monde sait que Roger de Bussy-Rabutin et Marie de Rabutin-Chantal furent liés dès l'enfance et que leur commune famille avait songé à

les unir. Bussy parle de ce projet avec désinvolture. A l'en croire, son père seul aurait souhaité ce mariage à cause du « bien qui accommodait fort le sien », déjà un peu ruiné. Il aurait, quant à lui, déclaré qu'il trouvait sa cousine « la plus jolie fille du monde pour être la femme d'un autre ». Dépit de prétendant évincé ? ou de Don Juan qui a trouvé une rebelle ? Ce qui est certain, c'est qu'il ne tint pas à Bussy de consoler Mme de Sévigné lorsqu'elle eut à souffrir des infidélités d'un époux trop volage et qu'il eut pour elle, toute sa vie, un sentiment où il entrait un peu plus que de l'amitié. Une seule brouille vint troubler leur accord. L'aventure n'est pas à l'honneur de Bussy. Obligé d'aller rejoindre Turenne à la veille de la bataille des Dunes, le mestre de camp de la cavalerie s'était trouvé à court d'argent : avant de recourir à Mme de Montglat, il s'était adressé à Mme de Sévigné qui ne put ou ne voulut pas lui rendre ce service. Bussy, toujours vindicatif, proclama partout que sa cousine n'était « amie que jusqu'à la bourse » ; il fit d'elle un malicieux et perfide portrait qu'il joignit sans vergogne, dans l'*Histoire amoureuse*, à ceux des femmes les plus décriées de la Cour. Le portrait était amusant. L'excellent Corbinelli ne le lisait point sans rire. Plus tard, l'intéressée elle-même avouait qu'elle l'eût « trouvé fort joli s'il eût été d'une autre qu'elle et tracé par une autre main ». Sur le moment, « ce chien de portrait » lui fit « passer beaucoup de nuits sans dormir » ; elle



Cliché Hudson.

MIGNARD. — ISABELLE DE HARVILLE-PALAISEAU, FEMME DE V. DE MONTMORENCY.

rompit avec son cousin. Mais, trop bonne pour tenir rigueur à un malheureux, elle fut la première à l'aller voir à la Bastille, à le soigner dans sa maladie quand il sortit de prison, et, malgré quelques allusions mordantes à l'injure ancienne qui, de temps à autre, échappaient à sa plume, elle resta, pendant tout son exil, la plus active de ses correspondantes, la plus dévouée de ses amies.

On comprend que Mme de Sévigné n'ait pas été tranquille quand elle sut que son image figurait dans cette galerie de portraits illustrés de légendes qui faisaient l'entretien de toute la Cour. Bussy crut devoir la rassurer : « Voici, mot pour mot, ce qu'il y a au-dessous du portrait que j'ai de vous dans mon salon : *Marie de Rabutin, fille du baron de Chantal, marquise de Sévigné, femme d'un génie extraordinaire et d'une vertu compatible avec la joie et les agréments...* J'ai encore un autre portrait de vous dans ma chambre sous lequel ceci est écrit : *Marie de Rabutin, vive, agréable et sage, fille de Celse Bénigne de Rabutin et de Marie de Coulanges, femme de Henri de Sévigné.* » Qu'est devenu le premier portrait, avec sa légende énigmatique sous une forme flatteuse? nous n'avons vu que le second. Celui-ci est l'œuvre de Mignard. Placé dans la « chambre Sévigné », il y occupe un rang d'honneur, entre deux toiles du même artiste représentant Mme de Grignan et Mme de Bussy.

Le portrait de Mme de Grignan est exquis. Le temps, en éteignant l'éclat des couleurs, en estompant les contours, n'a fait qu'ajouter un attrait à cette charmante peinture, l'attrait mystérieux des grâces effacées. Le modèle est d'ailleurs d'une beauté délicieuse. On a peine à croire qu'une femme si séduisante n'ait été qu'une sèche et pédante Cartésienne. On comprend plutôt la tendresse passionnée que « la plus jolie fille de France » inspirait à sa mère et l'admiration de connaisseur que professait Bussy. Lorsqu'on s'aperçut à la Cour que Louis XIV se refroidissait un peu pour Mlle de La Vallière, ce fut à qui découvrirait la nouvelle favorite. « Madame fait tant qu'elle peut auprès du roi pour Mme de Soubise et souhaite fort cette galanterie. D'un autre côté, La Feuillade fait ce qu'il peut pour Mlle de Sévigné ». A Mme de Montmorency qui lui envoie cette grande nouvelle, le cousin s'empresse de répondre : « Je serais fort aise que le roi s'attachât à Mlle de Sévigné ; car la demoiselle est fort de mes amies, et il ne pourrait être mieux en maîtresse ».

Le portrait de Mme de Bussy indique une excellente et patiente personne. La comtesse tient peu de place dans la correspondance de son mari. Elle-





P. Mignard pinx. — Héliog. Ducourtioux et Huillard

FRANÇOISE DE SÉVIGNÉ, COMTESSE DE GRIGNAN

Revue de l'Art ancien et moderne — Imp. Louis Fort, Paris

même écrit peu et mal ; mais c'est toujours pour rendre compte des pénibles démarches qu'elle fait à Paris afin d'obtenir la grâce de l'exilé : « Mme de Thianges m'a dit qu'étant hier au Louvre, le roi dit : « Je viens de voir Mme de Bussy chez la reine ». Elle répondit au roi : « Hélas ! la pauvre femme, elle voudrait bien que son mari fût ici pour vaquer à des affaires qu'elle ne peut démêler toute seule ; en vérité, si Votre Majesté chassait tous ceux qui se moquent de leur prochain, vous auriez bien du monde à chasser ». Le roi dit : « Ce n'est pourtant que pour le public ce que j'ai fait ». Mme de Thianges répliqua que, quoi qu'on eût voulu dire de vous, vous étiez le meilleur homme du monde et nullement malfaisant. Sur cela Mme de Piennes dit : « Je crois qu'il est bon, puisque tout le monde le dit ; ce que je sais bien, c'est que c'est l'homme du monde le plus agréable et que si Votre Majesté l'avait goûté, elle le trouverait tel ». Le roi répondit : « Je le connais assez et je le goûte ». Et l'on parla d'autres choses. Je parlerai demain au roi : il aura encore les idées un peu fraîches du bien qu'on lui a dit de vous. » Nous connaissons par le témoignage des contemporains l'inaltérable dévouement qu'elle eut pour son mari, et celui-ci, dans le *Discours à ses enfants*, lui a rendu ce tardif hommage : « Les bons exemples de Mme de Bussy me mirent dans le chemin de la vertu ».

Une galerie qui conduit à la chapelle montrait autrefois, dans une série de portraits, toute la généalogie illustre des Rabutin. La plupart de ces tableaux ont disparu et le peu qu'il en reste est dans un triste état. L'un d'eux cependant est curieux ; il représente un seigneur pourfendant un animal assez indéterminé, mais d'aspect horrifique. Œuvre d'un barbouilleur du XVIe siècle, il n'a guère plus de mérite qu'une peinture foraine ; mais il est orné de l'inscription que voici : « Sébastien de Rabutin, seigneur de Savigny, donné (bâtard) de frère Hughes de Rabutin, chevalier de Malte et commandeur de Pontaubert, fut huissier de la Chambre du roy Henry second et tua cette bête qui épouvantait tout le pays. Cette action plut si fort au roy qu'il fit peindre ledit Sébastien dans la salle des Suisses de Fontainebleau, sur lequel portrait on a fait cette copie ».

La Tour Dorée était la merveille du château de Bussy. C'est là qu'il avait déployé tout le luxe que lui permettait l'état de sa fortune, et aussi toute l'ingéniosité de son esprit malicieux. S'il faut en croire la tradition, les portraits qu'il y a rassemblés sont ceux des femmes qu'il a aimées : ce sont

ceux, en tout cas, dont les inscriptions intriguaient tant la Cour. Au milieu de ces images féminines, une figure d'homme attire d'abord le regard : Bussy en dieu Mars. Il a vingt ans à peine et ce tableau de Le Brun confirme l'exactitude du complaisant crayon qu'il a tracé de lui-même : « Roger de Rabutin avait la bouche bien faite, le nez grand, tirant sur l'aquilin, le front avancé, le visage ouvert et la physionomie heureuse, les cheveux blonds, déliés et clairs ». C'est bien le brillant homme de cour, charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi. C'est aussi le hardi soldat dont parle Saint-Simon : « M. de Bussy, connu pour la vanité de son esprit et la bassesse de son cœur, quoique très brave à la guerre ».

Cette Tour Dorée inspirait un peu d'inquiétude aux femmes de Versailles : « J'ai parlé à Mme de Nemours du portrait que vous désirez d'elle, écrit au comte une de ses correspondantes ; elle m'a répondu qu'on lui a dit que ceux qui sont à Bussy avaient au bas des souscriptions bonnes ou mauvaises et qu'elle a peur que vous ne parliez de ses amours ». Là-dessus, Roger de Rabutin s'indigne : « L'excuse de Mme de Nemours, quoique dite en riant, ne laisse pas de m'être injurieuse. Je n'ai pas une souscription offensante sur trois cents portraits que j'ai à Bussy. J'ai des amies qui ne sont pas des vestales, qui ne sont pas seulement en sûreté chez moi, mais qui auraient un bon second en ma personne, si on les attaquait en ma présence. Dans tout ce grand nombre de souscriptions, il n'y a que celle-ci à double sens : *Catherine d'Angennes, comtesse d'Olonne, la plus belle femme de son temps, mais moins fameuse par sa beauté que par l'usage qu'elle en fit*. N'est-il pas vrai, Madame, qu'on pourrait parler ainsi de la plus belle et de la plus dévote femme du royaume, qui aurait tout quitté pour se jeter dans un couvent? Ce n'est donc pas moi qui fais la satire : ce sont ceux qui expliquent la souscription ». Bussy fait en vain le bon apôtre, personne ne s'y trompera. D'ailleurs, l'*Histoire amoureuse* est là pour éclaircir les doutes, et les aventures d'*Ardelise* nous renseignent sur le mysticisme de la comtesse d'Olonne.

La maréchale de La Ferté n'est pas plus épargnée. A vrai dire, la réputation de ces deux sœurs n'avait plus rien à perdre. « Aucune femme, même des plus décriées pour la galanterie, n'osait les voir ni paraître avec elles. On en était là alors. La mode a bien changé depuis. » Saint-Simon, qui s'exprime ainsi, raconte plaisamment qu'étant vieilles, elles tâchèrent de devenir dévotes. « Ma sœur, disait la maréchale, c'est tout de bon ; il n'y a point de rail-

lerie, il faut faire pénitence ou nous sommes perdues. — Mais, ma sœur, que ferons-nous ? » — Après y avoir pensé : « Ma sœur, dit Mme d'Olonne, voilà ce qu'il faut faire : faisons jeûner nos gens ».

Trois femmes, Mmes de Montmorency, de Gouville et de Fiesque, ont eu l'heur d'être traitées par Bussy avec plus d'indulgence ; ce n'est que justice, car toutes trois lui restèrent dévouées dans les plus mauvais jours.



Cliché Eudron.

Juste. — Lucie de Tourville, femme de V. de Gouville

Dans le portrait de Mme de Montmorency, excellente peinture de Mignard, on retrouve bien l'enjouement de la malicieuse amie qui envoie à l'exilé tous les « potins » de la Cour, surtout les scandaleux, et rappelle avec insistance qu'on lui a « promis tous les petits vers sur Mme de Montglat ».

« Nous sommes bien aises que vous soyez satisfait de nos portraits. Il est vrai que celui de la comtesse la fait plus grasse et le mien plus maigre. Ce n'est que ressembler à nos désirs; car vous savez bien que nous sommes à notre grand regret autrement. Elle s'appelle Marie et moi Lucie. C'est Beaubrun qui l'a peinte, et Juste, moi. » Nous voici renseignés par la marquise de Gouville elle-même sur les deux artistes qui ont fait son portrait et celui de la comtesse de Fiesque. Juste a peint la marquise un peu bien solennelle, sans doute afin de rendre la démarche d'impératrice que Bussy admirait. Beaubrun, avec Mme de Fiesque, a été plus heureux : il a joliment traduit la grâce de cette étourdie que raille Saint-Simon et dont Bussy

disait, d'un de ses mots charmants : « Il n'y avait qu'elle qui se fût embellie d'un menton pointu ».

On s'attendrait à lire, sous le portrait de Mme de La Baume, une foudroyante inscription. Roger de Rabutin s'est borné à écrire : *La plus jolie maîtresse*



Cliché Hudson.

BEAUBRUN. — MARIE DE BEAUVOIR LE LOUP, FEMME DE V. DE CHOISEUL, DUC DE PLESSIS-PRASLIN

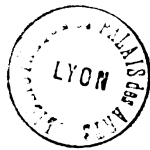
du royaume et la plus aimable, si elle n'eût été la plus infidèle. Quand on se rappelle qu'elle fut, par sa perfide vengeance, l'auteur de tous les maux de Bussy, la censure paraît modérée ; on trouve l'éloge excessif, si le tableau de Mignard est ressemblant.

Et voici Mme de Montglat.





MIGNARD. — MARIE DE RABUTIN, MARQUISE DE SÉVIGNÉ


LYON

« *Bélise*, dit l'*Histoire amoureuse*, a les yeux petits, noirs et brillants, la bouche agréable, le nez un peu retroussé, les dents belles et nettes, le teint trop vif, les traits fins et délicats et le tour du visage agréable. Elle a les cheveux noirs, longs et épais; elle est propre au dernier point, et l'air qu'elle souffle est plus pur que celui qu'elle respire. Elle a la gorge la mieux taillée du monde, les bras et les mains faits au tour. Elle n'est ni grande ni petite, mais d'une taille fort aisée et qui sera toujours agréable, si elle évite l'incommodité de l'embonpoint. » Lorsqu'il crayonnait ce croquis, si exactement semblable au portrait de Le Brun, Bussy vantait chez sa *Bélise* bien d'autres perfections : « Elle est bonne amie, disait-il, jusqu'à prendre brutalement le parti de ceux qu'elle aime, quand on en veut mal parler devant elle, et jusqu'à leur donner tout son bien s'ils en avaient besoin ». Il en avait un peu fait l'expérience. Aussi, quelques années plus tard, s'étonnait-on un peu de l'entendre reprocher à la marquise, autant que sa trahison, sa laideur et sa cupidité.

Au-dessous de ces portraits, les lambris sont ornés de six sujets tirés de la fable. Le seul intéressant à signaler est celui qui représente, sous les traits de Céphale et de Procris, Bussy et Mme de Montglat. Le choix même du sujet est encore une satire que commente ce quatrain :

Esprouver si sa femme a le cœur prétieux,
C'est estre impertinent autant que curieux.
Un peu d'obscurité vaut, en cette matière,
Mille fois mieux que la lumière.

Dans l'embrasure des fenêtres, des groupes d'Amours, grossièrement peints, soutiennent de nouvelles devises. Peut-être ont-ils été exécutés sur les dessins de Bussy, car Bussy dessinait. Quant aux devises, elles sont sûrement de lui :

Il est bien malaisé que l'on s'aime toujours.
Cependant on a vu d'éternelles amours.

Le grand siècle ne méprisait pas ces fadeurs. Mme de Scudéry écrivait à Roger de Rabutin : « Il n'y a que vous pour les petits vers ».

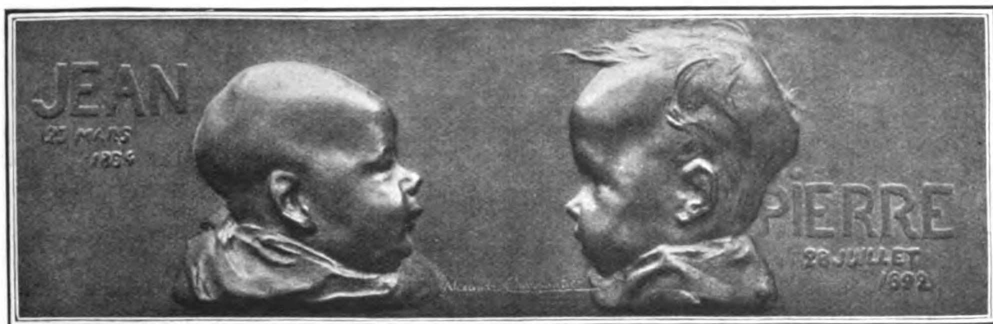
Sous le plafond que décorent d'assez belles peintures allégoriques, un dernier rang de portraits représente des rois, princes, princesses, ministres. Il y manque malheureusement celui de Louis XIV. Bussy, comme bien on pense, l'avait mis en bonne place et en avait informé l'Académie pour qu'on le

sût à Versailles : « Je viens de faire faire un grand portrait de Sa Majesté au-dessous duquel j'ai fait mettre cet éloge : *Louis quatorzième, roi de France, arbitre de l'Europe, fort considéré et même craint dans les autres parties du monde; aimable et terrible, enfin le plus galant prince de la terre.* On ne saurait en dire plus; mais on ne doit pas en dire moins. »

Nous avons, dans cette promenade, passé en revue la plupart des tableaux qui nous restent de Roger de Rabutin. Ils ne représentent qu'une partie de la collection actuelle du château de Bussy. M. le comte de Sarcus, qui s'était rendu acquéreur de ce château, a occupé toute sa vie à le restaurer, l'entretenir et l'enrichir avec le savoir d'un lettré et le goût d'un artiste. Tout ce qu'il a pu trouver de meubles du XVII[e] siècle, de portraits historiques, de documents relatifs à la Bourgogne, est venu combler les vides creusés par le temps et ajouter de nouveaux attraits à cette demeure si curieuse et si hospitalière. C'est par ses soins que sont entrés à Bussy le superbe portrait de la duchesse de Berry, fille du Régent, par Coypel; un fort joli Natoire, *le Printemps;* le portrait de Jean Dubois, sculpteur dijonnais, par Revel; un autre portrait du XVIII[e] siècle qu'on dit être celui de l'organiste Couperin; un médaillon de Coysevox qu'on voit dans la cour d'honneur, et, dans les jardins, à la place des statues détruites par la Révolution, plusieurs marbres anciens dont un de Bouchardon. Et ce ne sont là que quelques-unes des plus précieuses trouvailles de M. de Sarcus. L'étude de cette partie, pour ainsi dire moderne, de la collection serait intéressante. Mais nous n'avions à nous occuper dans cet article que des œuvres d'art rassemblées au XVII[e] siècle par Roger de Rabutin[1].

MAURICE DEMAISON.

[1] Les illustrations de cet article ont été exécutées d'après les photographies de M. L. Hudson, 5, rue Ordener, seul propriétaire des droits de reproduction et de vente pour la France et l'étranger.



LES PORTRAITS DE L'ENFANT[1]



Enfant grec
(musée du Louvre).

L'Exposition de 1900 ayant été réservée à ce qu'on est convenu d'appeler « les grandes personnes », une sérieuse compensation était due au petit monde, et l'année qui vient de finir s'est chargée de la lui apporter. Tout récemment, en effet, un concours était ouvert, dont le programme ne comportait que cette clause fondamentale d'offrir aux enfants la plus grande somme de joie : un concours de joujoux, et, peu de mois auparavant, dans le Petit Palais des Champs-Élysées — que dis-je ? — dans le Palais des Beaux-Arts de la ville de Paris, l'enfance assistait à sa propre exposition.

Singulièrement mélangée, d'ailleurs, cette exposition, et panachée d' « agréments » plutôt hétéroclites : l'art et le commerce y voisinaient pacifiquement, mais quelque nombreux qu'ils fussent, les comptoirs n'empêchèrent point le petit musée de portraits de leur faire une concurrence inquiétante. Ah ! ces portraits d'enfants ! Ils furent le « clou » obligatoire et la seule ou presque seule raison d'aller voir l'exposition de l'enfance ?

Or, pour peu que le visiteur fût un tant soit peu artiste, rêveur ou... papa tout simplement, il se prenait, après avoir fait le tour de cette galerie de petits personnages, à imaginer un vrai musée, un musée merveilleux et unique, où l'on aurait

[1] *Les Portraits de l'enfant*, par Ch. Moreau-Vauthier. — Paris, Hachette, 1901, in-folio.

pu grouper toutes les toiles, tous les dessins, toutes les sculptures, consacrés, depuis les origines de l'art, à la gloire de l'enfant.

On y verrait, se drapant dans sa tunique avec une gravité drôle, telle statue d'enfant grec taillée dans le marbre plusieurs siècles avant notre ère, et les visages sévères, aux larges yeux fixes, des enfants peints sur les fresques gréco-latines. Puis, à côté, faisant suite à la charmante ribambelle de *bambini* potelés, chers aux artistes



Aimé Morot. — Portrait de Mlle B...

d'Italie, les bustes de Donatello offriraient leur sourire tout de grâce et de franchise.

Plus loin, pompeux, cérémonieux, engoncés dans des falbalas magnifiques, les infants d'Espagne montreraient leurs visages de pauvres poupées, trop riches, que guettent dès le berceau les déguisements solennels des brocarts, des satins et des dentelles : ce serait Velazquez. Et, par contraste, d'un luxe égal, mais d'une tout autre élégance, fins et fiers, cambrés en des poses de petits hommes, viendraient ensuite les babies anglais : et ce serait Van Dyck.

Mais on trouverait aussi, en ce musée de féerie, des enfants des Flandres, de Hollande et d'Allemagne, et les nôtres enfin, ceux de Clouet si expressifs, ceux du XVIIe et du XVIIIe siècle, et tous nos bambins modernes, depuis la fillette solennelle en ses toilettes d'apparat jusqu'à ce gavroche admirable, avec le sans-façon de sa gaieté prime-



GAINSBOROUGH. — L'ENFANT ROSE
(collection de M. Ferdinand de Rothschild).

sautière. On verrait tout cela, et les enfants d'Ingres, de Gavarni, de Millet, de Lenbach, de Sargent, de Millais, de Bonnat, de Flameng, de Morot, de Humbert...

Et quand on voudrait visiter en détail cette galerie, un cicerone érudit, mais discret, se présenterait pour vous guider : en quelques phrases, il dirait les caractères des pays et des époques; il se placerait au point de vue de l'enfance, mais ne dédaignerait pas d'indiquer en passant les idées générales; il ne négligerait pas l'anecdote, mais penserait toujours à l'histoire; — et c'est instruit et charmé que l'on sortirait de ce musée de rêve.

De rêve ? Oui, si l'on songe à un édifice « clos et couvert », à une enfilade de salles au parquet luisant, à des toiles dans des cadres, à des statues sur des socles. Mais n'est-il pas d'autres musées que ceux-là ?

Prenons plutôt ce livre à la couverture blanche fleurie de fleurs d'or : c'est notre musée. Dites, n'est-il pas d'extérieur engageant ? — Au titre (j'allais dire : sur le seuil), trois bouches rieuses nous accueillent; à la préface (c'est le vestibule), le cicerone se présente, tel que nous l'imaginions tout à l'heure, avec cette qualité en plus, qu'il est lui-même un artiste : M. Moreau-Vauthier. Et de salle en salle, c'est-à-dire de chapitre en chapitre, il nous promène, nous divertit, nous renseigne; à chaque pas, nous nous arrêtons devant une frimousse épanouie ou maussade, et, des bébés grecs aux mioches d'aujourd'hui, nous avons la joie de vivre quelques heures au milieu de l'enfance de tous les temps et de tous les pays.

Comprenez-vous maintenant pourquoi le musée des portraits de l'enfant n'était pas un musée de rêve?

Émile Dacier.



BIBLIOGRAPHIE

British sculpture and sculptors of to-day, by M. H. Spielmann. — Un vol. grand in-4°. Cassel and C°, éditeurs. London.

La savante étude de M. Henri Bouchot, qui se poursuit en ce moment dans la *Revue*, nous a montré la peinture anglaise se formant et se nationalisant peu à peu sous l'influence de maîtres étrangers qui s'appelèrent Holbein et Van Dyck.

Qui sait si, toutes proportions gardées, le séjour de M. Dalou à Londres n'aura pas eu, lui aussi, son action sur le développement de la sculpture d'outre-Manche ?

C'est, du moins, l'opinion qu'exprime, non sans motifs, à ce qu'il semble, le grand critique d'art anglais, M. M. H. Spielmann, commençant par nous rappeler que des environs de l'année 1875 date une véritable révolution dans les tendances de la sculpture anglaise, et passant en revue les ouvrages principaux d'une cinquantaine d'artistes contemporains, statuaires, modeleurs et médailleurs. Chacune des notices est accompagnée de nombreuses illustrations, dont le tirage ne laisse rien à désirer. Le lecteur peut ainsi se faire un commencement d'idées personnelles sur les hommes et sur les œuvres.

Que le brillant écrivain ait fait la part un peu large à ses compatriotes, et que la marche si rapide d'hier l'ait rendu un peu optimiste quant aux promesses de demain, c'est ce que je n'oserais nier tout à fait. Quoi qu'il en soit, ne perdons pas le souvenir de l'admiration mêlée de surprise dont nous fûmes saisis, lors de l'ouverture de l'Exposition universelle de 1878, en *découvrant* la nouvelle école de peinture anglaise, et disons-nous qu'avec un groupe à la tête duquel marchent des hommes comme MM. Alfred Gilbert, Brock, Thornycroft, pour ne citer que quelques noms, il n'y aura lieu de s'étonner d'aucun progrès.

A. M.

Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIe **et** XIXe **siècles,** par le Dr H. Mireur. Tome I. A-B. — Paris, L. Soullié, 1901, gr. in-8°.

Quand ce dictionnaire aura pris sa place à portée de la main dans les bibliothèques des collectionneurs, on peut être assuré que la poussière n'aura jamais le temps de s'accumuler sur ses tranches ; et souvent, très souvent, on aura lieu de remercier M. le Dr Mireur d'avoir eu assez de courage pour réunir et mettre en ordre tant de documents épars dans des milliers de catalogues.

Deux mots du plan, d'abord. Il fallait limiter le cadre ; c'est pourquoi l'ouvrage ne concerne que les tableaux, dessins, estampes, miniatures, aquarelles, gouaches,

fusains, sépias, pastels, émaux, éventails peints et vitraux — ce qui est déjà énorme, puisque le premier volume ne comprend que les deux premières lettres de l'alphabet.

Il convient d'ajouter en effet que l'ordre suivi est le plus logique : l'ordre alphabétique par noms d'artistes. Sous chaque nom, on trouve une liste chronologique des ventes avec l'indication des œuvres de l'auteur et les prix obtenus.

C'est dire à quel point les recherches se feront avec précision. Mais ce n'est point là le seul intérêt de l'ouvrage : il en a un autre, moins immédiat peut-être, mais plus élevé, certes, que celui d'un simple travail d'information : ne sera-t-il pas curieux, dit en effet l'auteur, « de suivre comme pas à pas et d'année en année pour chacun des maîtres dont le nom va figurer dans ce dictionnaire, l'existence d'un même tableau ; de le voir, selon les dispositions et les goûts du moment, passer par des péripéties diverses ; de constater en un mot sa bonne ou sa mauvaise fortune suivant les époques » ?

Oui, certes, et ce dictionnaire aurait tout aussi bien pu s'appeler : *Biographie des œuvres d'art.* E. D.

Exposition universelle de 1900. — Rapport sur le musée rétrospectif de la classe 68 (Papiers peints), présenté au nom du comité d'installation par M. Félix Follot. — Paris, 1901.

M. Dervillé, directeur de la section française à l'Exposition universelle, avait eu l'idée d'annexer à chaque classe un musée rétrospectif. On se rappelle le succès de la plupart de ces collections, véritables leçons de choses, qui permettaient aux visiteurs d'embrasser, dans un coup d'œil d'ensemble, l'historique de chaque industrie et d'apprécier immédiatement les progrès réalisés.

La tâche s'imposait tout naturellement aux organisateurs de conserver un souvenir durable de ces groupements momentanés, et on nous promet, pour cette année, nombre de publications d'un réel intérêt.

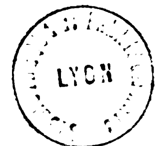
En voici une, en attendant les autres, qui arrive des premières, et que nous nous reprocherions de ne pas signaler : il s'agit du rapport de M. Félix Follot sur les papiers peints. Nul, mieux que l'auteur, artiste en même temps qu'industriel, n'était préparé pour retracer les diverses étapes d'une fabrication, d'origine essentiellement française, qui date seulement des premières années du XVIIe siècle.

Reflet des mœurs de chaque époque, le papier peint a tout copié, tout imité, tout inventé aussi, ne cessant de renouveler ses procédés, apportant aux installations bourgeoises l'illusion des riches tentures, à la mansarde du pauvre la joie d'un peu de campagne, la douceur d'une scène de sentiment, le charme de quelques bouquets fleuris.

La promenade à travers le musée de la classe 68 avait été aussi agréable qu'instructive ; on est heureux de la refaire en feuilletant les documents présentés par l'aimable érudition de M. Follot. R. D.

Le gérant : H. Denis.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY





ARTISTES CONTEMPORAINS

ALEXANDRE FALGUIÈRE[1]



Le lendemain de la mort de Falguière, il semblait que notre petit coin de la rue d'Assas se fût éteint subitement. Dans cette vieille cité du n° 68, où avait travaillé Paul Huet, où Paul Dubois accomplit nombre de ses plus belles œuvres, où Delaplanche promenait devant la grille sa grosse figure pleine de bonhomie et de malice, Falguière, depuis plus de trente ans, animait tout de son geste rapide et de l'éclat grondeur ou joyeux de sa voix.

On le voyait mêlé à tous les gens de ce quartier paisible et provincial d'imprimeries, d'ateliers, de couvents et d'écoles; brusque et familier, simple et bon enfant, populaire et aimé de tous, jusque des ouvriers

[1] Cette étude paraîtra au moment où s'ouvrira à l'École des Beaux-Arts l'exposition des œuvres de Falguière, mort le 20 avril 1900. La *Revue* a déjà eu l'occasion de reproduire plusieurs de ses œuvres : *Le poète*, t. I, p. 49. — *Le poète*, héliogravure, t. I, p. 258. — *Monseigneur Lavigerie*, t. III, p. 453. — *Le monument Bizet à l'Opéra-Comique*, héliogravure, t. IV, p. 325. — *Balzac*, t. V, p. 475. — *La Rochejacquelein*, t. VIII, p. 121.



typographes de la maison Lahure ou du gros fruitier qui était alors établi au coin de la rue de Fleurus. On eût dit que c'était lui qui tenait le quartier éveillé.

On le rencontrait, vers le soir, dans les parages du Luxembourg, trottant de son pas pressé, avec son corps ramassé, trapu et robuste, sa tête vigoureuse aux cheveux drus et bouclés, au front carré de petit taureau méridional, sa lèvre boudeuse sous la moustache courte, son nez grognon aux narines ouvertes, ses yeux sombres cernés de poches lourdes, son air distrait et préoccupé, ce je ne sais quoi de bougon qu'on remarque dans la physionomie têtue d'Ingres.

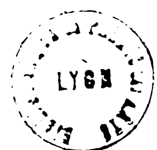


Le vainqueur au combat de coqs (musée du Luxembourg).

Mais comme il fallait peu de chose pour faire tomber toutes ces apparences soucieuses, et avec quel entrain, quels rires d'enfant accompagnés de chants sonores, il attaquait son ouvrage !

D'habitude, il se levait tard, mais il ne quittait guère l'atelier de tout l'après-midi et, comme il avait supprimé de son existence toutes les obligations extérieures et mondaines, il trouvait le moyen, dans ces quelques heures, d'abattre une besogne considérable, à déconcerter ses plus habiles collaborateurs.

Il en est qui ne peuvent travailler que dans la solitude et le silence. Falguière avait besoin de sentir autour de lui l'activité, le mouvement et le bruit. Son atelier, qui n'était pas très vaste, et auquel il avait ajouté des annexes voisines,

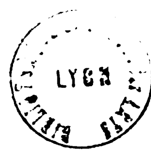








A. Falguière. — Diane


LYON

était toujours encombré de modèles qui posaient ou se présentaient, d'élèves qui modelaient dans un coin, de camarades en visite, de praticiens ou d'architectes, et, là où un autre aurait perdu la tête, il travaillait avec une ardeur toute juvénile, une fièvre sacrée, un enthousiasme joyeux, une sorte d'ivresse de la chair vivante et de la création.

Il passait d'un élève à l'autre, bourrant celui-ci, approuvant celui-là, tordant une armature, drapant un mannequin, posant ou groupant ses modèles, demandant un conseil, répondant à tout et à tous, sans perdre de vue l'inspiration du moment, et, le soir, il quittait l'atelier, suivi de quelques plus jeunes amis, d'un pas alerte et sans fatigue.

C'est qu'il était de ce Midi paradoxal et contradictoire qui produit des caractères âpres et rudes comme Jean-Paul Laurens, des songeurs mystérieux comme Henri Martin, qui, en même temps, fait un poète d'un coiffeur ou d'un cordonnier et crée des sculpteurs comme Mercié, Idrac, Marqueste, surtout comme Falguière. Car Falguière incarnait Toulouse; il était à lui seul tout ce Midi qui aime la splendeur des réalités vivantes et les divins mensonges de l'art, qui se repaît de rythmes, de formes, d'éloquence, de couleur, et qui a un ardent et insatiable appétit d'enfant gâté pour tout ce qui est nouveau, brillant, sonore et animé.

Il en avait, d'ailleurs, reçu les dons les plus heureux. Rarement on vit nature plus primesautière et plus spontanée. Il produisait tout sans effort dans le flot abondant d'une sorte d'improvisation perpétuelle et passionnée.

Tout d'instinct et d'impulsion, semblait-il, il garda jusqu'à ses derniers jours ces merveilleuses facultés enfantines grâce auxquelles le monde est toujours tout neuf comme au réveil d'un matin de Noël. On se demandait ce qu'il savait, ce qu'il avait pu apprendre, quel livre il avait jamais ouvert, s'il avait connu les poètes et les historiens autrement que par les programmes d'école, et cependant il n'éprouvait aucun embarras de ces lacunes, car il avait en lui tout ce qu'il fallait pour les combler.

Ce n'est pas, on doit se garder de le croire, qu'il faille trop arguer de son ignorance et en tirer quelque conclusion à contre-sens. Assurément, Falguière n'avait aucune culture méthodique et il était incapable d'en recevoir les éléments. Mais il avait un esprit très avisé et très éveillé, un œil toujours ouvert. A la connaissance complète des conditions de son métier il joignait un sentiment très vif de tout ce qui était beau dans le passé et une curiosité

très attentive pour tous les chefs-d'œuvre des civilisations les plus diverses qu'il admirait à plein cœur avec un jugement libre et sain et sans s'en laisser imposer par l'autorité de l'histoire et le prestige du temps. Il adorait la naïveté des sculptures de nos cathédrales de France, le charme de leur gesticulation, tantôt si juste et si simple, tantôt si candidement maniérée. Quant à l'antiquité, ce fut là sa source de prédilection.

Dès son séjour en Italie, ce fantaisiste heureux, pour qui le travail n'était qu'un jeu et qui n'employait pas son temps rien que dans les musées et les églises, relevait avec un intelligent amour les fresques antiques du musée de Naples, dont les calques nombreux demeurent encore dans ses cartons.

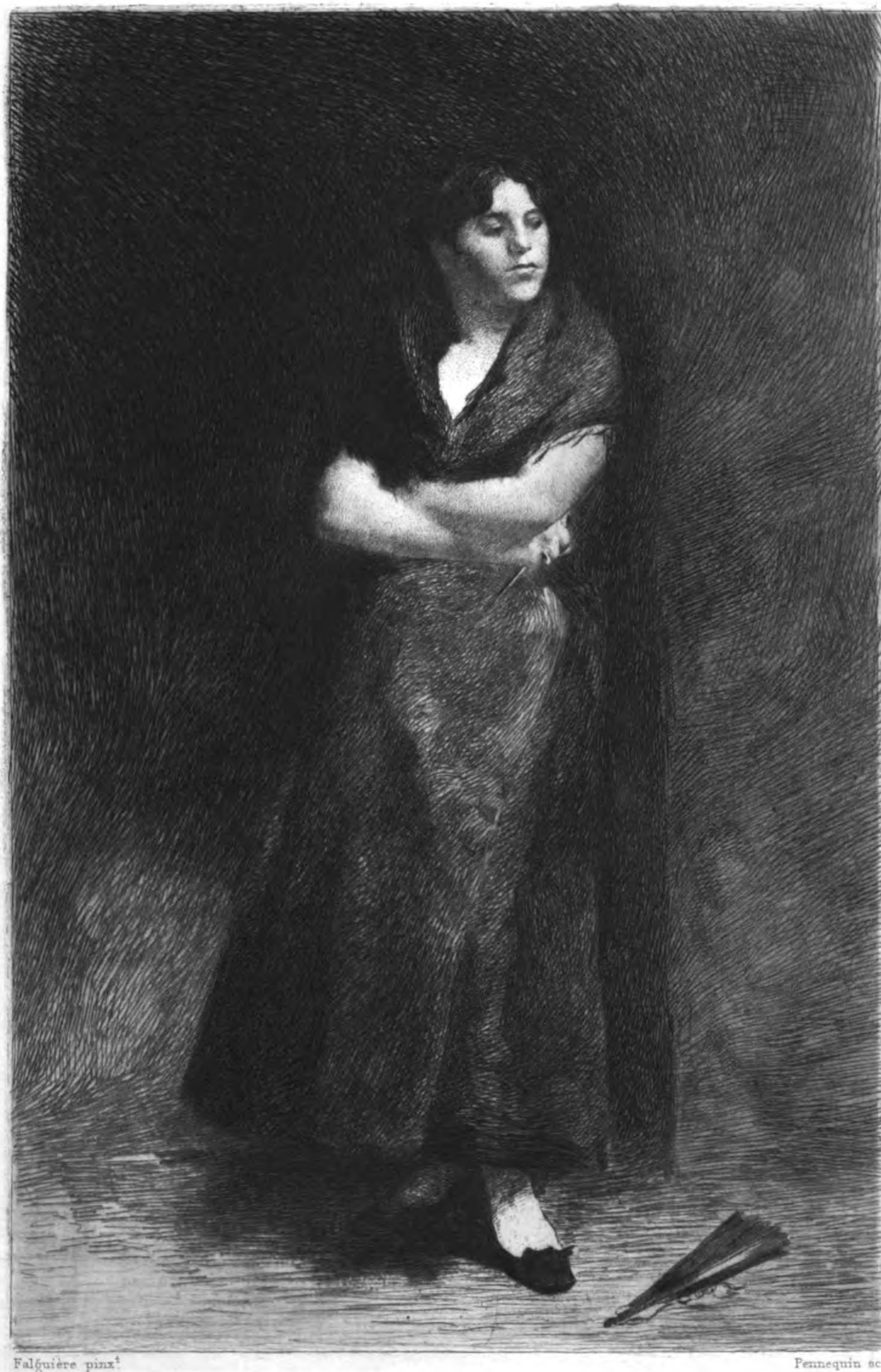
A travers toutes les variations que peut subir le développement de l'idéal plastique d'un artiste de notre époque, si peu disposé à la critique que soit son jugement, ce fut toujours vers l'antique que revenait s'appuyer de préférence l'inspiration de Falguière; ce fut toujours sur les chefs-d'œuvre antiques qu'il basa les principes de son enseignement.

Carpeaux, qu'il aima beaucoup et qui fut son correspondant à Paris alors qu'il était installé à Rome, Carpeaux, dont l'âme frémissante et agitée répondait si bien à ses propres appels de passion et de vie, Carpeaux lui avait bien infusé son culte pour Michel-Ange. Falguière, certes, admirait cet extraordinaire génie, et on pourrait noter de loin en loin quelque trace de cette admiration dans tel ou tel ouvrage, où l'on retrouve les grandes proportions et les larges plans simples du grand florentin. Mais toute cette mélancolie et tout ce tourment, tout ce fond tragique et contenu, à la fois barbare et chrétien, ne convenaient pas à son âme toute païenne, latine et objective. Un jour qu'un ami lui montrait la photographie de je ne sais plus quel chef-d'œuvre de Buonarotti : « C'est beau, c'est beau, s'écria-t-il,... mais tout cela ne fiche pas par terre le petit *Tireur d'épines* ».

Falguière avait donc reçu, à son berceau, de sa bonne ville de Toulouse, sous le regard bienveillant de Clémence Isaure, l'écrin le plus brillant des dons les plus précieux répartis à ses fils privilégiés par ce ciel généreux : l'activité et l'insouciance, l'audace et la mesure, l'imagination et le jugement et, par-dessus tout, la jeunesse éternelle et l'amour ardent de la vie.

Il y était né en 1831, le 7 septembre, dans un ménage plus que modeste. Le père était maçon, et c'est ce qui explique, sans doute, qu'on se fût préoccupé

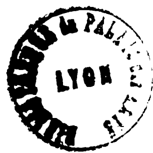




Falguière pinx^t. Pennequin sc.

ÉVENTAIL ET POIGNARD

Revue de l'Art ancien et moderne Imp. Louis Fort Paris



de lui faire acquérir, dès l'enfance, les éléments du dessin. Il montra pour les arts des goûts très précoces et se distingua si particulièrement à l'école régionale que la municipalité le gratifia d'une petite pension pour venir se perfectionner à Paris.

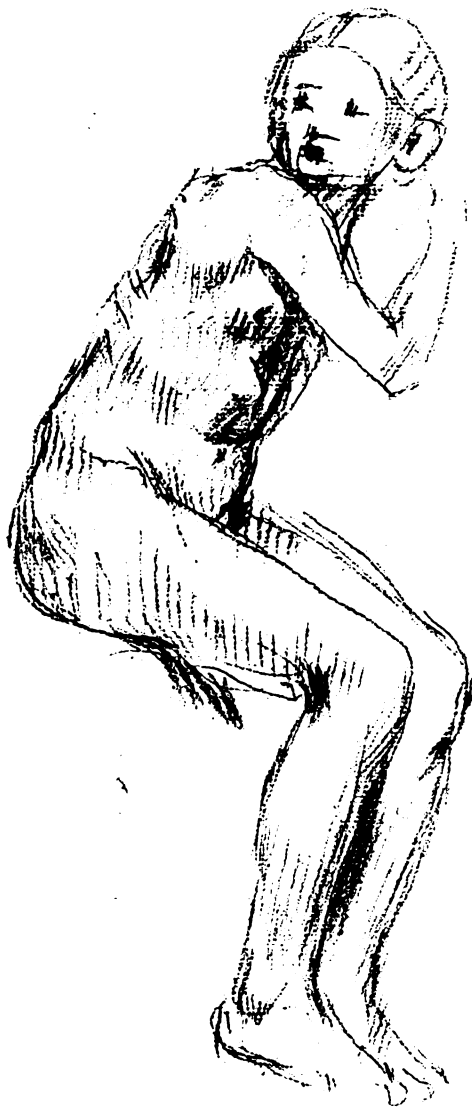
Il avait, à cette première école, subi l'empreinte de deux maîtres dont il aima toujours à se rappeler le souvenir : l'un, qui était peintre, ne manquait pas de valeur, disait-il, malgré sa modestie ; l'autre, un statuaire, avait une disposition toute particulière pour arranger des mannequins admirables et nous verrons que Falguière n'oublia pas de tirer un parti aussi admirable de ces exemples et de ces leçons.

Arrivé à Paris, il s'engagea, pour grossir son maigre pécule, dans l'atelier de Carrier-Belleuse, alors en pleine vogue et qui occupa plusieurs autres de ses illustres confrères, puis chez un sculpteur aujourd'hui fort oublié, injustement peut-être, Jean-Louis Chenillion; enfin il se décida à entrer à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier de Jouffroy. C'était en 1854. Il avait déjà près de vingt-trois ans. Il obtint le prix de Rome en 1859, presqu'à la limite d'âge, avec un bas-relief (un *Mézence blessé par Énée et secouru par Lausus*), théâtral et scolaire comme il convient, mais qui dénote déjà cependant un sentiment naturel du langage expressif des gestes.

A l'École, Falguière étonnait et décourageait ses concurrents par cette heureuse facilité qui lui permettait de perdre impunément son temps pour se rattraper toujours à la dernière heure. A Rome, il surprenait encore ses camarades qui lui voyaient entreprendre et démolir, une fois terminées, trois ou quatre figures, un *Caron*, un *Polyphème*, un *Saint Sébastien*, dont il ne reste plus même le souvenir. Son premier envoi était un bas-relief représentant des *Joueurs de cerceau;* puis il envoya son *Thésée enfant*, dont le marbre vit le jour au Salon de 1865, une *Omphale* en marbre et une belle fille italienne, debout, la main sur la hanche, le large peigne couronnant des cheveux nattés en volutes : *Nuccia la trasteverina*, dont le bronze fut acquis par l'État, figures qui, toutes deux, parurent au Salon de 1866; enfin — et je cite en dernier cette statue, bien que l'envoi en fût antérieur et qu'elle figurât déjà au Salon de 1864 — le *Vainqueur au combat de coqs*, qui s'élance d'un pied joyeux en faisant claquer ses doigts, le visage tourné gaiment en arrière, cette œuvre si franche et si ferme, si vivante et si jeune, demeurée classique, depuis plus de trente années qu'elle est admirée dans

notre musée national, et qui assura aussitôt la réputation de Falguière.

Il revenait à Paris, déjà célèbre. Coup sur coup, en 1867 et 1868, il exposait le plâtre, puis le marbre, de son *Tarcisius*, sur lequel lui était décernée la médaille d'honneur. C'était le glorieux début d'une des plus glorieuses carrières d'artiste.


GALATHÉE SURPRISE
dessin original pour *Acis et Galathée*.

Dès lors, dans le petit atelier de la rue de l'Ouest (plus tard, rue d'Assas) les œuvres succèdent aux œuvres, bustes et statues, groupes et monuments, la peinture alternant avec la sculpture, avec une fécondité inépuisable, dont les Salons — bien qu'il n'en manquât pas un — ne donnent qu'une faible idée. Et même ne peut-on faire entrer en ligne de compte tout ce qu'il a ébauché, abandonné ou détruit.

Ainsi, dès son entrée en scène, Falguière s'impose par deux chefs-d'œuvre. Ce sont ces deux ouvrages, — les seuls, en y joignant un buste donné, que possède notre musée du Luxembourg — qui ont le plus contribué à asseoir solidement dans le monde entier la gloire de l'artiste. A travers l'abondante production de sa carrière, ils demeuraient pour le public les deux termes les plus parfaits des deux faces sous lesquelles lui apparaissait son génie sculptural : l'une, représentant son idéal général d'exaltation de la vie dans un sens purement anthropomorphique ; l'autre marquant sa recherche, sur des sujets déterminés, des formes expressives du caractère et de l'âme.

Ce sont, en effet, ces deux directions parallèles qui se partageront exclusivement et à peu près également son inspiration. D'une part, toute une théorie

de figures nues, baptisées indifféremment de désignations bibliques ou mythologiques : Ève, Diane, Callisto, nymphe chasseresse, bacchante, femme au paon ou Junon, ou encore généralités allégoriques imposées par les nécessités décoratives des commandes officielles : la Musique, l'Élégie, l'Asie, etc. D'autre part, toute l'interminable suite de monuments commémoratifs, dont quelques-uns se rattachent sans doute à des compositions d'ordre général, comme *La Savoie se donnant à la France* ou *La Révolution française*, mais qui sont presque toujours des représentations concrètes de personnages réels du présent ou du passé.

Le *Tarcisius* est peut-être la seule manifestation dans le mode sentimental et expressif qui soit née spontanément dans l'esprit de Falguière d'une inspiration toute personnelle.

Il fallait que le roman célèbre du cardinal Wiseman, *Fabiola*, alors en pleine vogue, eût bien vivement frappé l'imagination de l'artiste, tout imprégné encore des grands souvenirs de Rome, pour que la figure du petit martyr chrétien ait pris dans son cerveau une apparence si déterminée qu'il ait voulu à tout prix la réaliser.


Le grimpeur (dessin original).

Ce phénomène ne se reproduira plus dans sa carrière. Il exécutera bien, peu après, une *Ophélie*, où Shakespeare est si peu en cause, sous le coup immédiat d'une représentation musicale ; mais tout le monde sait que ce n'était guère qu'un portrait charmant et un peu grêle, à peine transposé, de la grande cantatrice Christine Nilsson. Je ne parle pas à dessein des « femmes de Gœthe » exécutées pour la société de la Photo-sculpture, élégants sujets de commerce, que l'artiste ne tenta jamais de sortir de l'oubli.

Il était donc incapable de concevoir de lui-même, même en empruntant aux penseurs ou aux poètes, des formes qui fussent le vêtement d'une idée, le symbole de grandes vérités éternelles, l'expression de quelque enseignement moral, enfin l'image parlante des sentiments ou des passions qui agitaient les hommes de son temps. Il n'a rien d'un idéaliste, il a l'horreur des abstractions. Bien mieux, il ne se soucie même pas de l'invention ; il ne fait aucun effort pour renouveler son sujet. Le prétexte le plus rebattu, le plus banal

lieu commun lui suffit, du moment qu'il peut créer dans l'espace des corps denses et solides, des êtres bien concrets et vivants.

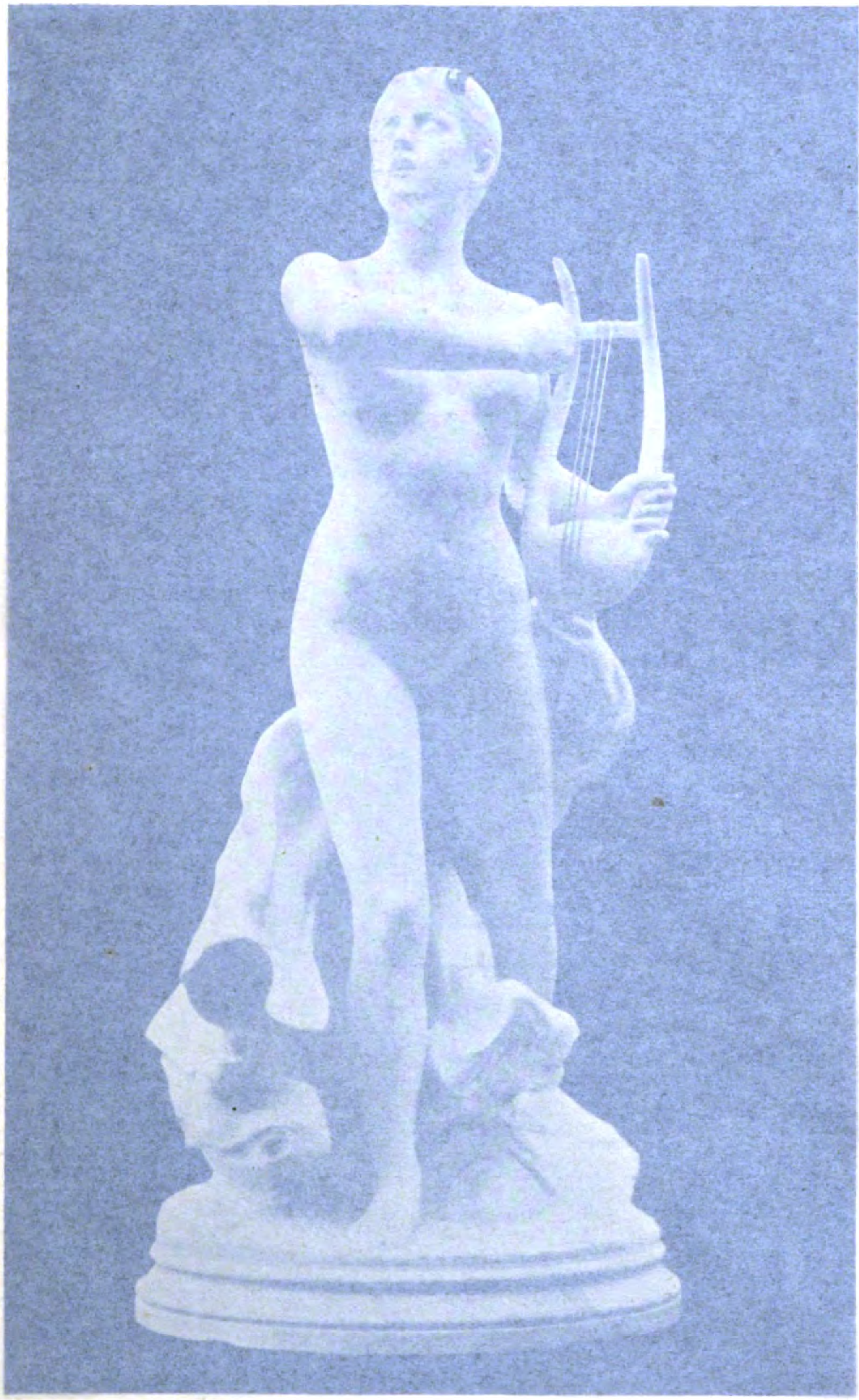
Car c'est une imagination purement réaliste. C'est en quoi il reste très méridional, très conforme à l'esprit antique, et on peut dire même, très étroitement conséquent avec les conditions de son art.

Je ne décrirai pas toutes ces figures de nudités fières, orgueilleuses ou provoquantes, qu'on peut se rappeler avoir vues exposées toujours à la même place, à l'entrée du hall du défunt palais de l'Industrie. C'était, chaque fois, pour les gens du monde, un aimable petit scandale, contre-partie ou contrepoids des scandales moins indulgemment tolérés de Rodin. Falguière n'y était d'ailleurs pas indifférent. Comme tout bon méridional, il était sensible à la gloire, et il ne dédaignait pas, à l'occasion, lui aussi, les lauriers d'une popularité un peu malsaine. On se pressait, on se poussait autour de ces petits corps frémissants de vie, qui apparaissaient tour à tour en plâtre, en bronze, en marbre, sans se donner parfois la peine de changer de nom.

Diane ou *Callisto*, *Nymphe* ou *Bacchante*, *Femme au paon* ou *Danseuse*, c'est sinon la même figure de femme, car au contraire chacune jouit fortement de sa propre individualité, du moins toujours la même compréhension ardente et animée de la beauté vivante de la femme.

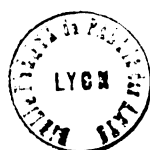
Ici, debout, le genou plié, le pied posé sur un semblant de nuage, l'épaule droite effacée, la tête haute, les paupières demi-baissées, une altière beauté, aux formes allongées, mais pleines et vigoureuses, aux jambes nerveuses, aux flancs robustes, abaisse lentement le bras droit qui vient de décocher un trait, d'un air de dédain superbe, comme si ce coup venait d'atteindre, à ses pieds, toute l'humanité. Là, une gamine turbulente au petit corps rond, ferme et potelé, aux tissus serrés, aux muscles élastiques, se lance, tout le torse en avant, la jambe gauche fortement jetée en arrière, dans un mouvement ardent de poursuite qui semble suivre le trait lâché, avec ce même geste qui dégage tous les membres et souligne plus vivement chacun des attraits de la femme. Un sourire impertinent éclaire son visage troué de deux yeux espiègles un peu « canailles ». On ne peut imaginer figure plus insolente de vie, de sang jeune et d'élan joyeux.

« Je fais une Diane, puisque les Dianes ont du succès », répondait Falguière à un ami, au moment où il se mettait à celle qu'il appela plus tard Callisto, pour la distinguer de la précédente. Et toutes les maquettes de Dianes trouvées





A. Falguière. — La Poésie héroïque


LYON

dans son atelier prouvent combien il avait fini par s'attacher à cette haute physionomie mythologique qui paraît l'avoir intéressé moins par sa réputation de mœurs sévères que parce qu'elle résumait pour lui un idéal de formes toujours en mouvement et exhalait une fleur de jeunesse et d'ardeur un peu sauvages. C'est encore, maintenant, une sorte d'hymne plastique destiné à exalter la beauté de la femme. Mais, cette fois, soit que le modèle se montrât plus convenable à ce dessein, soit qu'il ait voulu tenir compte de toutes les observations soulevées par la façon très délibérée dont il avait traité antérieurement cette divinité, il paraît se rapprocher d'un peu plus près de la donnée mythologique. C'est une vierge élégante et fière, au petit profil sérieux et un peu farouche, aux formes aristocratiques et allongées, qu'allonge encore, dans un mouvement d'une belle envolée, la grande ligne qui se continue du pied de la jambe droite jusqu'à l'extrémité du bras gauche, dressé verticalement, qui tient l'arc. Et toujours le même geste en suspens, après le départ du trait, qui hausse la poitrine, amincit les flancs, élance tout le corps; mais, ici, le but invisible est perdu dans la profondeur des nues et la divine et hautaine pucelle semble lancer des flèches vers les cieux.

La *Femme au paon*, du Salon de 1890, qui, l'année précédente, n'avait pas craint de se parer du nom olympien de Junon, dans la section de peinture, est, toujours, un avatar nouveau de son idéal féminin. C'est encore une fière nudité, toute moderne de caractère, posée avec un certain air de défi sur les volutes d'un nuage, et s'appuyant sur le corps de l'oiseau emblématique dont la longue queue fournit une grande ligne transversale qui, ainsi qu'une royale traîne, ajoute à la superbe de sa beauté. De même, la charmante créature qui fait sonner quelque Marseillaise toulousaine sur sa lyre aux cordes d'argent, la *Poésie héroïque*, aujourd'hui au Capitole, dans sa nudité aux modelés souples et fuyants qui semblent pressés dans le maillot étroit de l'épiderme, est elle, avec un attribut nouveau, une forme un peu différente de l'hommage rendu à son constant idéal plastique.

Les *Bacchantes*, qui sont antérieures à ces trois derniers marbres (le plâtre a été exposé au Salon de 1887) nous arrêteraient déjà par cette seule considération qu'elles forment un groupe, ce qui est peu commun dans l'œuvre de Falguière, surtout en dehors des travaux monumentaux. Ce n'est pas son morceau le plus célèbre et l'on sait l'accueil assez scandalisé qui lui fut par-

ticulièrement fait. Il n'a pas, en apparence, les séductions de ses autres nus, manifestations plastiques d'un charme plus facile à ressentir, et d'attitudes qui, pour être franches et expressives, n'ont point cependant rompu avec les habitudes traditionnelles.

Ces dernières, en effet, posent sur une jambe, avancent le bras, reculent l'épaule, arrondissent le torse, élèvent la tête avec ces hanchements rythmiques, ces beaux gestes, ce ton lyrique, introduits dans notre école dès le XVIe siècle par les grands envahisseurs italiens, contre l'influence desquels ont tenté de réagir avec vigueur certains maîtres, tels que Puvis de Chavannes ou Degas dans la peinture, Rodin dans la statuaire, en puisant dans le fonds inépuisable des simples réalités coutumières.

Ce vocabulaire étroit de corps de ballet, transmis depuis trois siècles par les routines des académies, la paresse des artistes, la consécration des musées, et les détestables habitudes des modèles eux-mêmes, qui n'en connaissent plus d'autres, Falguière l'acceptait sans s'en rendre compte, un peu comme tous, en le rajeunissant par un juste emploi expressif. Mais, toutes les fois qu'il avait à exprimer un acte réel de vie, son sentiment profond et tout méridional de la mimique vraisemblable le conduisait à la vérité en dehors de la banalité des conventions. C'est ce que nous pouvons observer en face de ses personnages réels.

C'est en quoi ses *Bacchantes* nous retiennent comme un de ses ouvrages les plus significatifs des velléités d'indépendance qui l'agitaient et qu'il aurait développées plus librement s'il avait apporté moins d'impatience et de hâte dans sa production.

Ici les habitudes traditionnelles ne sont plus rappelées que par le titre et par le nu. Avait-il assisté à quelque scène analogue ? — Un document, sur le genre duquel nous reviendrons plus bas, semble établir qu'il avait cherché d'abord ce sujet, probablement pour la peinture, avec deux femmes vêtues à la moderne, debout et se battant à coup de couteau. Dans tous les cas, il a eu l'intuition exacte de cette lutte rageuse et craintive entre deux êtres faibles et acharnés qui se traînent sur les genoux l'un contre l'autre en s'accrochant et en se repoussant. Mais tout en dirigeant les lignes emmêlées de son groupe d'une manière très savante qui lui maintient toute son unité et permet de le présenter avec un égal intérêt sous toutes ses faces, il sort des combinaisons prévues pour créer une composition tout à fait originale, non seulement



Le Drame lyrique

vivante et animée, d'un réalisme très proche de la vie, bien que cependant sans miévrerie ni petitesse, mais encore qui est un nouveau prétexte, des plus intelligemment choisis, pour faire valoir, dans l'exercice de l'action la plus développée de ces jeunes muscles flexibles, toute la beauté, l'accord et l'harmonie des formes humaines.

Falguière est donc bien, en ce sens, un réaliste, pour employer ce mot dans son acception la plus large. C'est au point même qu'on a pu lui reprocher d'être resté parfois trop mêlé au milieu des réalités contingentes. Et en effet la créature vivante, le modèle, a joué dans sa vie un rôle qui en fait presque une sorte de collaboration éloignée et inconsciente.

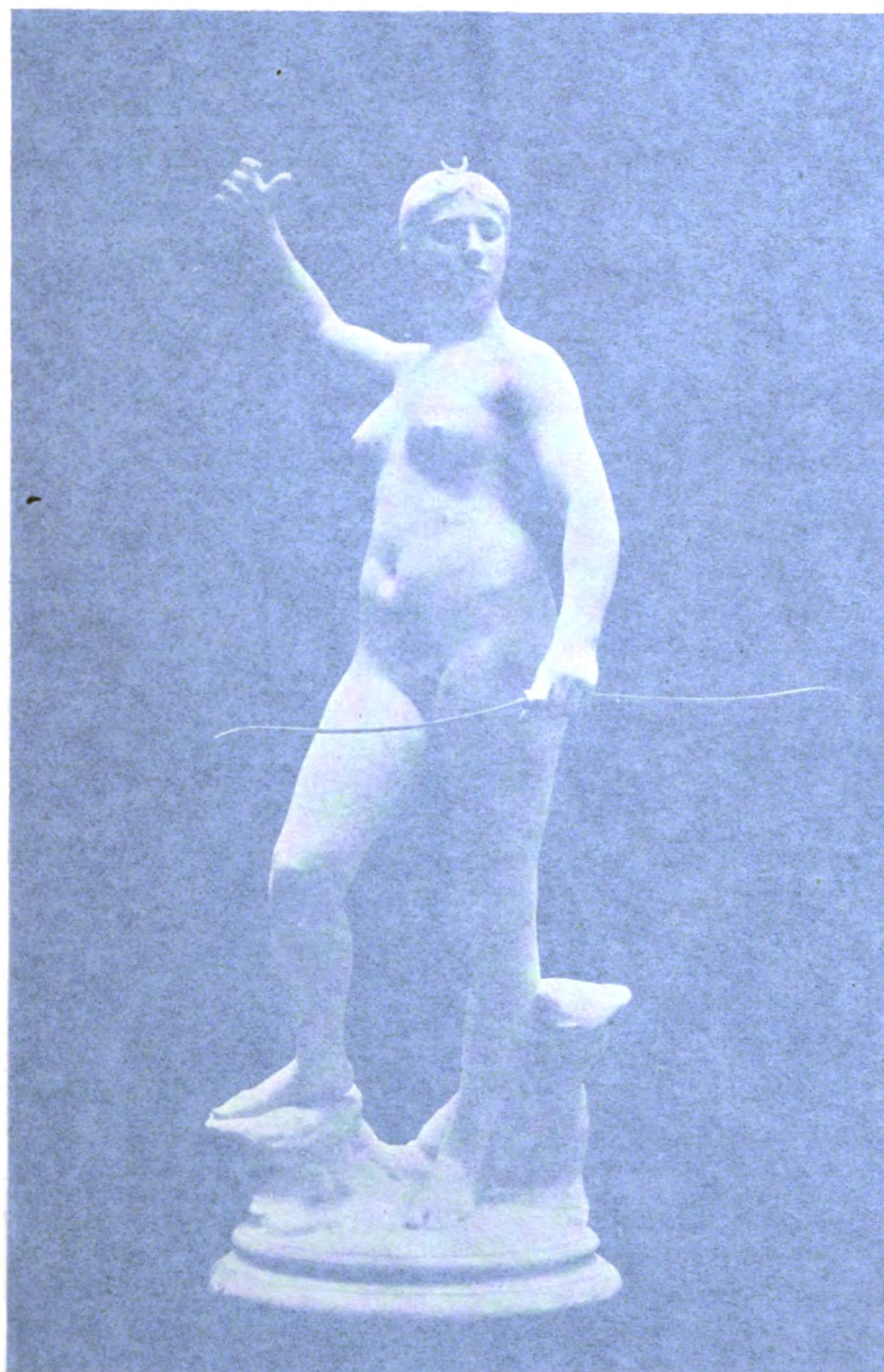


DESSIN ORIGINAL A LA PLUME.

Tel corps a inspiré telle statue ; tous les amis de Falguière pourraient en nommer l'original. Il n'a même pas cherché à échapper à la ressemblance physionomique ; non, certes, par esprit servile d'imitation littérale, mais tant il subit l'ascendant de la nature et de la vie.

J'ai parlé plus haut d'une particularité du talent de son maître de sculpture à Toulouse : l'art d'arranger des mannequins. Falguière avait hérité de ce tour ingénieux. Il avait un don vraiment surprenant pour tortiller d'un doigt nerveux un chiffon de tulle sur une maquette de terre ou de plâtre et contribuer à lui prêter un accent de vérité. Il poussait plus loin le besoin de fixer dans son cerveau une forme déterminée sur laquelle sa pensée se développât ensuite librement, mais avec un fond solide de données sûres et exactes.

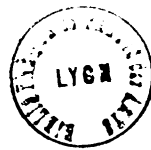
Les anciens peintres hollandais avaient souvent coutume, on le sait, de modeler préalablement des maquettes en ronde bosse avant d'entreprendre la peinture de personnages ou d'animaux qu'ils éprouvaient le besoin de sentir se dessiner dans le clair-obscur de la lumière avec la plénitude de leurs volumes. Meis-



A. F[illegible]



A. Falguière. — Diane Calysto



sonier, de notre temps, exagérait si bien les mêmes scrupules que tous ses chevaux étaient peints d'après des maquettes de cire, modelées elles-mêmes sur des réductions mathématiques en plâtre durci du squelette de cet animal ; on sait aussi qu'il laissait errer sur ses pelouses de Poissy des modèles costumés pour les surprendre dans l'oubli des attitudes professionnelles ; il se servait avec intelligence et critique des renseignements fournis par la photographie instantanée sur la marche des animaux, enfin il employait toutes sortes de petits « trucs » très ingénieux pour se donner la sensation de la chose vue.

Falguière agit à peu près de même. Avec un extraordinaire talent de mise en scène, il se sert du modèle pour organiser de véritables tableaux vivants.

Il ne se contente pas d'établir ses personnages ou ses figures dans la pose nécessaire et le geste correspondant; il a encore la faculté merveilleuse de répandre la vie, de la faire naître autour de lui, d'insuffler aux autres son rêve et sa pensée, d'électriser et de rendre vivant, agissant, pensant, souffrant, dans le sentiment et dans l'action, cette figure inerte du modèle, figée dans l'immobilité de la pose convenue, aux muscles dormants, aux nerfs détendus, cette « académie », pour tout dire, qui, tant de fois, ne sert guère à l'artiste qu'à lui offrir un masque morbide et trompeur de la vie.

La photographie, destinée à conserver la trace de cette réalisation vivante et passagère dans toute l'intensité de son effet momentané, nous a, pour nous-mêmes, conservé un certain nombre de précieux souvenirs qu'il eût été instructif de publier si la place nous l'eût permis. On y eût vu nombre de ses meilleurs ouvrages préparés par cette méthode qui remonte au début de sa carrière, comme le prouve l'image curieuse que nous reproduisons ci-contre. C'est le modèle de *Tarcisius*.

Cet adorable petit martyr chrétien qui succombe dans un tel élan de foi, d'amour et de sacrifice, Falguière arrive, par l'effet d'une singulière puissance magnétique, à le créer déjà avec la chair vivante de quelque obscur *ragazzo* de la place Jussieu.

Regardez le document qui lui a fourni le point de départ concret de l'exécution de son chef-d'œuvre ! Si la magie mystérieuse de l'art a dépouillé le personnage de toute sa particularité étroite, si elle a enveloppé cette petite épave d'humanité défaillante de toute sa noblesse, de toute sa haute simplicité, de sa grande généralité idéale, la misérable figure réelle de ce pauvre petit bohême d'ateliers, sous la volonté et le souffle créateur d'un artiste et d'un

poète, n'est-elle pas devenue déjà d'une éloquence vraiment tragique et touchante ?

Photographies, tableaux vivants, moulages sur nature aussi, si vous voulez, Falguière, évidemment, se servait de tous ces moyens discutables, de tous ces procédés compromettants, mais son âme ardente et féconde, sa main



TARCISIUS (étude de modèle vivant).

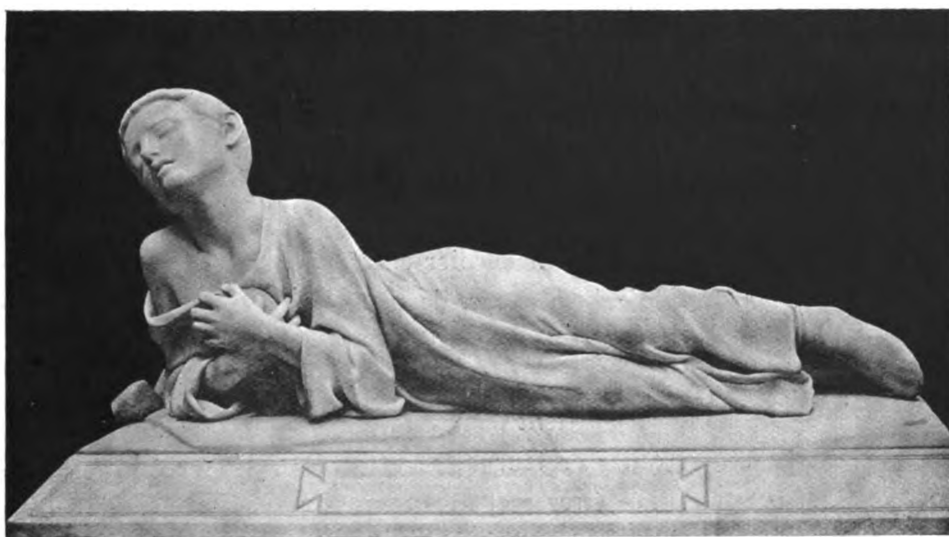
fiévreuse et hardie savaient de tous ces expédients terre à terre et dangereux faire jaillir le miracle de l'art.

Ainsi, Falguière n'est pas un idéaliste, ou, du moins, son idéal personnel est-il purement plastique. Mais lorsqu'il s'est donné ou plutôt lorsqu'il a reçu, soit dans le *Tarcisius*, soit dans ses commandes de monuments commémoratifs, la mission de représenter quelque grande physionomie légendaire ou historique, comme il comprend l'idéal des autres! Comme il partage leur conviction, comme il embrasse leur foi, comme il semble se substituer à eux!

Il dégage tout de suite et sans effort le caractère dominant de ses héros, il en fait de véritables types, de hautes personnifications morales qui deviennent inoubliables. *Tarcisius*, *Saint Vincent de Paul*, *La Rochejacquelein*, *Lavi-*

gerie, *Gambetta*, pour ne citer que ses plus illustres ouvrages, nous apparaissent chacun comme l'expression la plus intense des diverses formes de la foi religieuse, de la foi politique ou patriotique.

La réalité, même lointaine, de ces personnages, l'exalte. Ils ont existé, donc ils existent. Il les voit, il les connaît, il n'a jamais connu qu'eux et, peut-



TARCISIUS, MARTYR CHRÉTIEN, statue marbre (musée du Luxembourg).

être même ici, son ignorance le sert-elle encore. Il ne s'embarrasse pas de la complexité du caractère humain, il va droit à la raison qui justifie notre hommage.

Mais aussi, pourrait-on dire, comme il sait les faire parler! comme il connaît la valeur expressive du geste, comme il s'en sert avec justesse et à propos. Il sait bien que l'art est le plus puissant et le plus mystérieux langage qui puisse s'échanger entre des hommes, que les rythmes des lignes et les harmonies des tons peuvent y jouer un rôle d'accompagnement explicite, mais que, surtout dans la statuaire, dont les moyens sont si bornés, qui ne dispose pas de tous les artifices de la peinture, tout le vrai mode expressif est limité à une sorte de pantomime surprise sur un geste qui doit demeurer éternel.

Ce seul geste, quel tact, quel jugement, quelle sorte de divination il faudra pour le choisir entre tant d'autres, si l'on veut qu'il exerce sur notre imagi-

nation ce pouvoir pour ainsi dire surnaturel de signification symbolique!

Ce geste qui sera tout l'homme, qui dira tout de son caractère et de ses actes accoutumés, Falguière l'a toujours trouvé d'instinct. On sent qu'il l'a fait lui-même en entrant dans son personnage. Ses qualités méridionales semblent l'y avoir servi à souhait. Mais qu'on se garde de croire qu'il sorte jamais de la mesure. Il est loin, certes, des gesticulations de théâtre ou des désarticulations déclamatoires en moulin à vent qui caractérisent la statuaire de nos carrefours. Son geste est toujours très sobre et sans emphase. Ce qui lui donne une force expressive extrême, c'est qu'il n'est pas localisé dans certaines parties du corps, dans les bras, par exemple, qui sont les instruments habituels d'échange de notre langage muet, mais qu'il a noté les moindres inflexions simultanées des autres membres. Voyez le *Tarcisius:* tout ce corps qui se presse dans un dernier effort pour défendre et préserver la divine substance et se relève encore dans un mouvement d'amour et de don total de l'être! ce visage expirant avec l'expression d'une sorte de haute et chaste volupté, douloureuse et sacrée! et, à côté de ces mains si émouvantes, qui retiennent, qui abritent dans une pression si tendre, ces genoux qui se serrent, ce pied qui se retourne, ce vêtement lui-même dont les plis viennent partager toute la détresse et tout le ravissement du corps! En face du modèle en vie, préparé avec tant d'intuition, d'art et de sentiment, le marbre démontre victorieusement combien l'art est supérieur à la réalité.

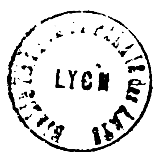
Voyez maintenant le *Saint Vincent de Paul.* Avec quelle tendresse ses doigts écartés, par un sentiment délicat de précaution toute maternelle, élèvent ces deux pauvres petites larves humaines à la hauteur de la poitrine, comme pour les recueillir, les réchauffer, dans un mouvement qui semble aussi les offrir à Dieu! Et le jeu des muscles expressifs du visage, qui illumine cette figure un peu étrange d'un tel sourire, d'un tel rayon de bonté infinie qu'on ne pourra jamais représenter la bonté et la charité avec une plus simple et plus émouvante éloquence!

Et maintenant, c'est le cardinal Lavigerie! Son pied gauche s'arrête et se fixe sur le sol avec autorité, sa main droite s'étend et s'ouvre plus pour saisir que pour bénir, et la double croix du primat d'Afrique va s'implanter comme un drapeau. Le prélat semble débarquer en conquérant et prendre possession de ce sol vierge, au nom de la chrétienté. Et c'est La Rochejacquelein, la jeune, fière et belle figure de héros royaliste, digne adversaire de héros répu-



CAÏN ET ABEL

Eau forte originale de A. Falguière



blicains tels que Hoche et Marceau. Un imperceptible mouvement d'épaule, un pied qui s'avance, une main qui s'appuie avec fermeté sur le sabre, tandis que l'autre tient simplement un gant, la tête un peu dressée dans le col ouvert, le chapeau à peine levé, des yeux qui semblent très clairs, une petite bouche sérieuse, grave et charmante ; tout cela est à peine sensible et donne pourtant, par l'ensemble, l'impression du plus noble défi ; tout cela constitue la plus jeune, la plus ardente, la plus mâle et la plus douce image de guerrier combattant pour sa foi.

Et, en face, la grande et vibrante figure de Gambetta qui secoue les foules et du sein meurtri de la France fait, de son geste impérieux, jaillir encore des armées. Et l'œil creux de l'amiral Courbet, et sa bouche serrée, et son doigt qui commande et se lève comme par dessus bord ; et la main de Fermat qui calcule et jusqu'à la main prudente de Grévy ! Et, d'ailleurs, tous ses personnages, depuis ses Dianes qui lancent des flèches jusqu'à Corneille qui cherche un vers, sont toujours plus ou moins agissants, dans l'action qui leur est propre.

On me permettra d'être bref sur la peinture de Falguière. Ce n'est pas qu'il n'ait montré, dans cette manifestation distincte, des capacités réelles, de robustes et franches qualités. Mais il faut savoir nous limiter. De plus, on pourrait dire que, quels que soient les mérites d'exécution de ses ouvrages les plus célèbres, le *Saint Jean-Baptiste* ou la *Suzanne*, *Caïn et Abel* ou les *Lutteurs*, *Eventail et Poignard* ou *Junon*, les *Nains* ou l'*Abatage d'un taureau*, ces tableaux restent néanmoins de la peinture de sculpteur.

Car il profite à peine de l'éclat ou de la variété des tons, il néglige le rôle accessoire du décor, l'illusion de la mobilité des êtres sous la mobilité des phénomènes les plus divers de la lumière et de l'atmosphère dans les profondeurs de l'espace.

Il y cherche encore des effets de relief, de ronde bosse ; il forme encore des figures qui pourraient être des statues ou des groupes. Bien mieux ! il les exécute souvent, non seulement sur la donnée, que j'indiquais, de ces sortes de tableaux vivants fournis par les modèles, mais même sur des maquettes en terre, pour se donner encore plus fortement la sensation des dimensions habituelles à la sculpture.

C'est un mode nouveau de traduction de son unique mais impérieux besoin de créer des formes expressives et pleines. Son caractère réaliste y est encore plus apparent que dans la statuaire, car il y prend directement pour guides les grands maîtres espagnols, Velasquez et Goya, qui s'étaient révélés à lui dans toute leur puissante originalité au cours d'un voyage en Espagne, dont le souvenir est resté vivant en nombre de pochades sur nature et de copies violemment esquissées ; et c'est de là que sont nées plusieurs de ses dernières compositions.

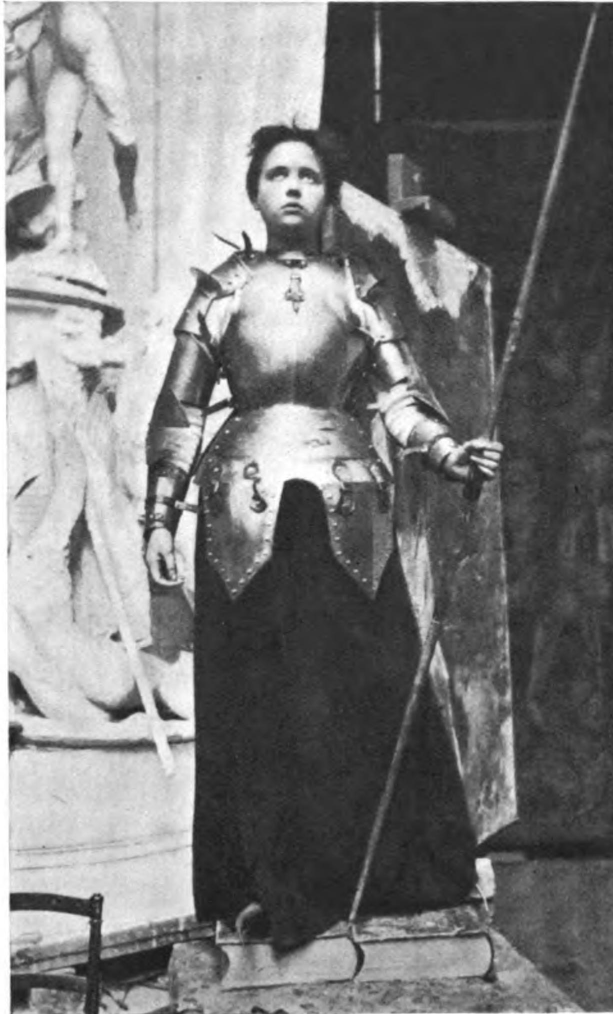
Comme exécutant, par la force, la sûreté, et la qualité de la matière, il se rapproche du groupe formé autour de Courbet, des Ribot, des Vollon, des Carolus Duran, etc. Quelques eaux-fortes hardies, d'un bel accent, accompagnent cette œuvre peinte, qu'on n'aurait pu d'ailleurs connaître dans tout son ensemble que si l'on avait pu vivre dans l'intimité de Falguière. Car son impatience à produire était telle, surtout dans un art qui se prêtait davantage à la hâte de l'improvisation, que chacun de ses tableaux passait par des transformations quasi-quotidiennes à travers lesquelles le sujet primitif était parfois totalement oublié. Très souvent encore, par paresse de se procurer une toile neuve, il n'hésitait pas à brosser ses nouvelles inspirations sur quelque peinture ancienne, fût-ce même, comme pour le *Saint Jean-Baptiste* du musée d'Anvers qu'on put sauver de cette fin certaine, un des tableaux dont il avait recueilli le plus de succès.

C'est cette impatience et cette hâte qui ont parfois compromis les plus beaux dons de cet artiste et qui, par contre aussi, ont peut-être conservé parfois à son œuvre sa fleur de spontanéité, de fraîcheur et de vie.

Mais il avait un ardent et irrésistible besoin de créer. Sa fécondité d'imagination était inépuisable. Il lui fallait, à tout prix, jeter sur l'heure toutes sortes d'idées brûlantes qu'il reprenait et remaniait ensuite dix fois si l'ouvrage ne lui était pas retiré ou si une idée nouvelle ne venait pas chasser l'autre. « Je voudrais passer ma vie à faire des esquisses », disait-il, et il remplissait son atelier de toutes sortes de Dianes, de Muses, de Sources, de Bacchantes, de Jeannes d'Arc, de jeunes femmes tenant des arcs, des lyres, des urnes, des épées, des torches ou des drapeaux, formes diverses de la femme sous tous les aspects de l'exaltation de son petit corps ardent et frémissant.

Aussi la matière préférée de Falguière est-elle la terre glaise. Il serait volontiers le chef d'école dans ce genre, que M. Eugène Guillaume appelait,

dès 1881, « la sculpture pétrie ». La terre était seule capable de répondre aussitôt à la fièvre de sa main passionnée, de rendre, dans sa palpitation et sa matité, la tiédeur vivante des formes animées.



Jeanne d'Arc (étude de modèle vivant).

Et c'est pourquoi il semble se désintéresser tout à fait des nécessités du marbre dont il traite les exigences naturelles avec une liberté qui est presque de l'impertinence. Ses statues donnent rarement l'impression d'avoir dormi dans le bloc comme, par exemple, celles de Rodin. Il affectionne, au contraire, les évidements, les saillies, le dégagement des membres du corps, le détachement des jambes, l'isolement complet des bras. Et si, parfois, ses ouvrages ont été interprétés avec une intelligence remarquable, comme l'*Eve* et la *Diane*, exécutées par Victor Péter, ou le *Saint Vincent de Paul*, c'est également la raison pour laquelle ses plâtres donnent souvent une sensation peut-être plus savoureuse que ses marbres.

De même, Falguière a eu médiocrement le sens de la sculpture monumentale et je n'insisterai pas sur ses compositions de l'Arc de Triomphe, du Tro-

cadéro, etc. Mais quelques réserves qu'on puisse faire sur ces travaux et



Saint Vincent de Paul, groupe marbre.

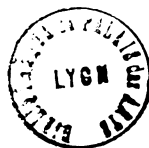
quels que soient les regrets qu'on éprouve de ce que de si incomparables facultés n'aient pas toujours été employées avec une direction réfléchie,







A. Falguière. — Nymphe chasseresse



avec méthode, avec épargne et avec discipline, Falguière n'en demeure pas moins comme un des sculpteurs les plus extraordinairement doués de ce temps.

Sculpteur, il l'est, comme il était homme, dans le sang et dans la chair. Même lorsque la brosse du peintre semble donner quelques imprudents conseils à l'ébauchoir, même dans ses créations les plus turbulentes, le statuaire se retrouve toujours par l'obéissance aux lois statiques, par le sentiment de la plénitude du relief, des masses, des volumes, par l'établissement des plans larges et savamment reliés au moyen de modelés souples sans accidents et sans accents inutiles, que quelques noirs sobres et colorés. On éprouve au plus haut point devant ses ouvrages le besoin de tourner autour, la sensation de de la réalisation concrète d'une forme dans l'espace.

Il n'a pas de « canon » habituel, il se modifie constamment avec la vie qui s'offre à lui. C'est pourquoi la *Diane*, la *Callisto*, la *Nymphe chasseresse*, et les *Bacchantes* diffèrent tellement de nature et d'idéal plastique. Mais partout les formes sont pleines, rondes, bien déterminées, distinguées, jamais veules, molles ou indécises.

Car c'est aussi un artiste de race, et dans ses audaces les plus risquées, dans ses tentatives qui pouvaient sembler le plus compromettantes, on ne sent jamais la moindre vulgarité, mais bien au contraire un sens tout à fait exquis de la forme, qu'il a comprise parfois avec toute la sensibilité intelligente qu'y apportèrent les meilleurs statuaires antiques.

C'est par cette compréhension éclairée des véritables leçons de l'antiquité, par cet amour profond de la nature et de la vie, que Falguière se rattache à la grande lignée des plus beaux sculpteurs qui ont honoré notre école, depuis Puget, à travers Falconet, Pigalle et Houdon, jusqu'à Rude, Rude auquel il appartient plus étroitement, comme on peut s'en convaincre devant son *Vainqueur au combat de coqs*, si parent du petit *Pêcheur napolitain* et surtout par ses figures commémoratives ; soit que cela tienne originairement à l'influence de son ami Carpeaux, soit plutôt au culte commun de Rude et de Falguière pour l'antique, soit encore à la vertu de ce sang robuste et plébéïen qui chez tous deux a gardé la personnalité et pour ainsi dire la virginité de la vision au travers des doctrines d'école.

Dans ce siècle inquiet et tourmenté, où tant d'autres ont eu l'ambition de traduire leurs troubles, leurs agitations, leurs angoisses ou leurs espoirs,

Falguière, il est vrai, n'a rien eu personnellement à dire, si ce n'est, en vrai païen méridional, la beauté des êtres, la joie et la puissance de la Vie.

Mais la Vie, il l'avait aimée d'un amour si intense, non seulement tout intellectuel et idéal, mais fait de toute sa pensée, de tout son sang, de toute sa propre vie, qu'il semble, tant la création est comme un acte d'amour, qu'il l'a possédée et réalisée. Et, à leur tour, ses martyrs et ses héros ressuscités, ses créatures de marbre animées éternellement par son souffle, assureront à son nom, parmi les hommes, la perpétuité de la vie.

LÉONCE BÉNÉDITE.



LE

LEGS ADOLPHE DE ROTHSCHILD

AUX MUSÉES DU LOUVRE ET DE CLUNY

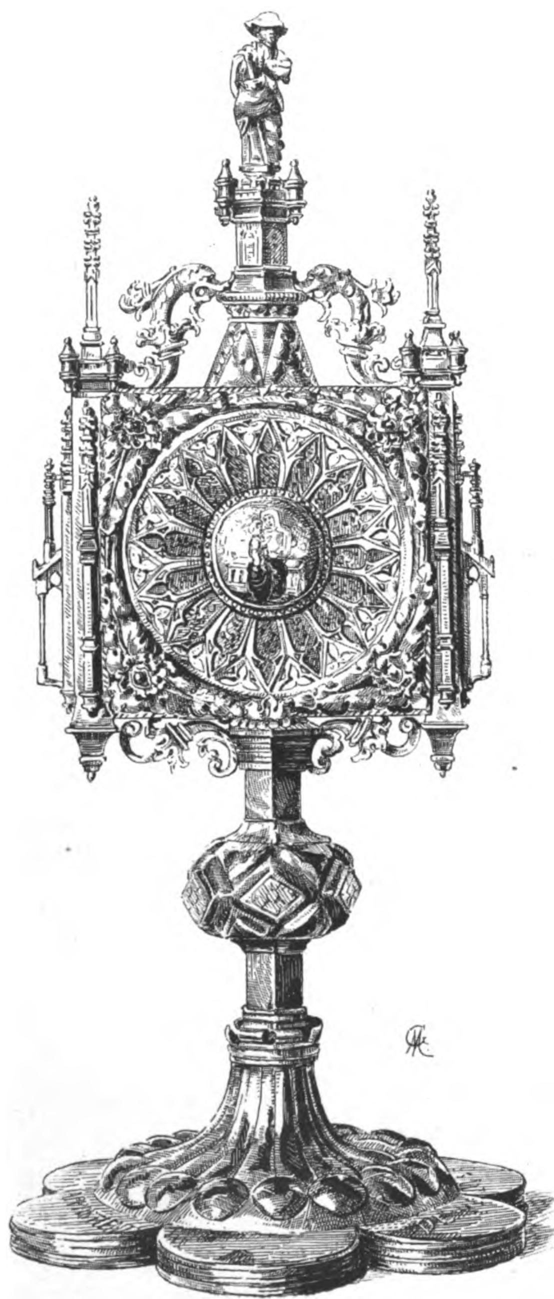


Croix d'or massif (XV[e] siècle). Don de M[me] la baronne Adolphe de Rothschild.

Au début de l'année 1900, le musée du Louvre recevait notification notariée de différentes clauses du testament de M. le baron Adolphe de Rothschild, qui le faisaient légataire de toute la collection d'orfèvrerie religieuse réunie dans les galeries de son hôtel de la rue de Monceau. Quelques tableaux et quelques sculptures y étaient joints. Une stipulation particulière permettait au musée de Cluny de recueillir les objets que les conservateurs du Louvre ne considéreraient pas comme nécessaires à leurs collections. Enfin une somme de deux cent cinquante mille francs était assurée pour l'installation et la présentation de la collection dans une salle particulière qui porterait le nom du donateur.

Sans doute, au cours du siècle passé, le département des objets d'art du musée du Louvre s'était enrichi de collections importantes formées par de bienfaisants donateurs tels que Sauvageot, Revoil, Davillier, Leroux. Mais jamais encore pareille fortune n'était advenue d'une

série aussi complète d'objets précieux, et d'une somme aussi considérable mise à la disposition du conservateur pour les présenter « en beauté » à l'admiration du public. Que de fois n'a-t-on pas entendu déplorer le côté mesquin des installations du Musée, la pauvreté des vitrines, la froideur des grands murs nus écrasant de leurs masses les menus objets qu'ils enferment ! Et quelques amateurs délicats et raffinés n'ont-ils pas parfois éprouvé une instinctive horreur à l'idée que leurs bibelots si passionnément possédés, si confortablement installés dans des cabinets intimes et de sobre décoration, viendraient après eux tristement échouer dans les banales et froides salles d'un musée?

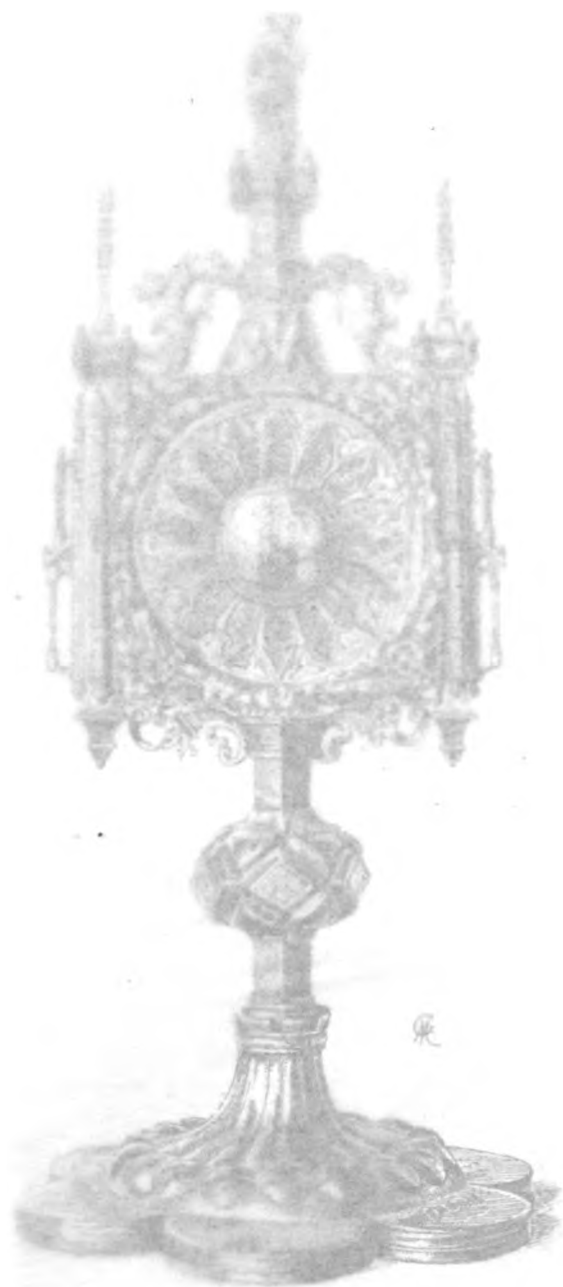


Reliquaire (Flandres, xv siècle).

Eh bien, il peut n'en être pas ainsi, et le baron Adolphe de Rothschild donnait un exemple qui, par la suite, pourra être suivi. C'était à l'administration du Louvre de répondre à ses vœux. La somme considérable mise à sa disposition autorisait tous les luxes ; elle n'avait qu'à y apporter ces deux correctifs, la sobriété et le goût.

Voyons donc ce qui a été fait.







MADONE EN MARBRE, attribuée à AGOSTINO DI DUCCIO (Italie, XVe siècle).



L'attribution au musée du Louvre du mobilier national conservé jusqu'alors au Garde-Meuble avait nécessité, au cours de l'année 1901, de grands remaniements qui avaient dépossédé de cinq salles la Conservation des dessins. Celle-ci devait retrouver une partie de cet espace perdu dans l'aile septentrionale du palais, où la Conservation des objets d'art était obligée de se comprimer de plus en plus. Il fut décidé qu'une des salles demeurées libres à côté de la grande salle d'art musulman serait attribuée à la collection Adolphe de Rothschild.

L'aménagement intérieur de la salle fut demandé à M. Chaussemiche, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, adjoint à l'architecte des palais du Louvre, qui fit tous les dessins et surveilla l'exécution des boiseries, des parquets et des tables vitrines, confiée à l'habileté de M. Malard, ébéniste d'art. Un plafond du xvi[e] siècle, à larges caissons dorés sur fond bleu, qui provenait d'un palais de Venise, et se trouva à peu près d'exactes dimensions pour la salle, fut remonté et mis en place. Le parquet de chêne, à filets d'érable et rosaces d'acajou, dut répéter les grandes dispositions du plafond. La boiserie, en noyer ciré, haute de 2 mètres, développa le long des murailles le profil vigoureux de ses panneaux à moulures saillantes, un damas rouge revêtit le haut des murs latéraux, tandis qu'une merveilleuse tapisserie, encadrée d'une épaisse moulure de bois naturel, enrichissait le mur de face de la polychromie délicate et nuancée de ses roses, de ses bleus et de ses verts. Quel heureux hasard a permis au musée du Louvre, ainsi pressé par le besoin immédiat d'une tenture décorative, de s'enrichir d'une tapisserie des Flandres du xv[e] siècle, d'une finesse, d'un éclat, d'un caractère et d'une valeur d'art considérables ! Et l'on sait combien sont rares les tapisseries du xv[e] siècle !

Celle-ci, malheureusement privée de sa bordure, représente *La multiplication des pains*. Au premier plan, Jésus est entouré d'hommes et de femmes suppliants, pendant qu'un jeune garçon lui tend quelques poissons et semble l'inviter au miracle. Un autre porte une manne d'osier remplie de pains ronds, tandis qu'un troisième plonge sa main dans une corbeille et fait passer les pains aux convives attablés autour d'une table en fer à cheval. Ils devisent pendant que les serviteurs s'empressent autour d'eux : les costumes sont d'une richesse inouïe, les plus beaux brocarts alternent avec les velours de Gênes ou de Venise les plus riches. Au fond, par delà les têtes des derniers convives vus de face, apparaissent les lignes lointaines d'un

paysage de villes et de campagnes, ainsi qu'on en voit dans les tableaux de l'école flamande primitive. Tout dans cette tapisserie porte d'ailleurs le caractère des Flandres, le réalisme absolu du sujet, la composition touffue et encombrée de détails, la laideur des visages au milieu desquels surgit parfois quelque noble figure, comme celle de cette grande femme pâle, coiffée d'un hennin, vêtue d'une chape de velours frappé bordée d'hermine, debout à droite de la composition; celle-là semble bien descendue d'un tableau de Rogier Van der Weyden. Et ce qu'on ne saurait trop admirer par-dessus tout, c'est cette audacieuse franchise des colorations, où les tons purs et francs s'accordent cependant en une suave harmonie.



PETIT RELIQUAIRE
(Flandres, XVe siècle).

C'est dans ce cadre ainsi préparé, et qu'on voulut à dessein luxueux et sobre à la fois, que la collection Adolphe de Rothschild est venue prendre place définitivement dans les galeries du Louvre. A part dix ou douze monuments, parmi lesquels deux de grande sculpture, les quatre-vingt-sept numéros dont se compose la collection sont tous d'orfèvrerie surtout religieuse. Sans doute la galerie d'Apollon est riche en orfèvrerie de notre moyen âge, et cependant cet apport nouveau est pour le Musée du plus grand intérêt, et vient combler des vides. Il ne s'y trouve qu'un objet du XIIIe siècle, un des plus considérables, il est vrai, qui nous aient été conservés; mais la série des reliquaires, des monstrances, des custodes et des baisers de paix des XVe et XVIe siècles est d'une grande variété, et représente éminemment l'art des Flandres, de l'Allemagne et de l'Italie du Nord à ces deux époques. Quelques très beaux bijoux de la Renaissance viennent heureusement s'ajouter à la série remarquable qu'avait formée pour le Louvre cet amateur de race, le baron Davillier.

Des deux monuments de sculpture qu'exceptionnellement le baron Adolphe de Rothschild avait ajoutés à sa collection d'orfèvrerie, l'un est un bas-relief de marbre blanc, une Madone tenant l'Enfant Jésus debout devant elle,

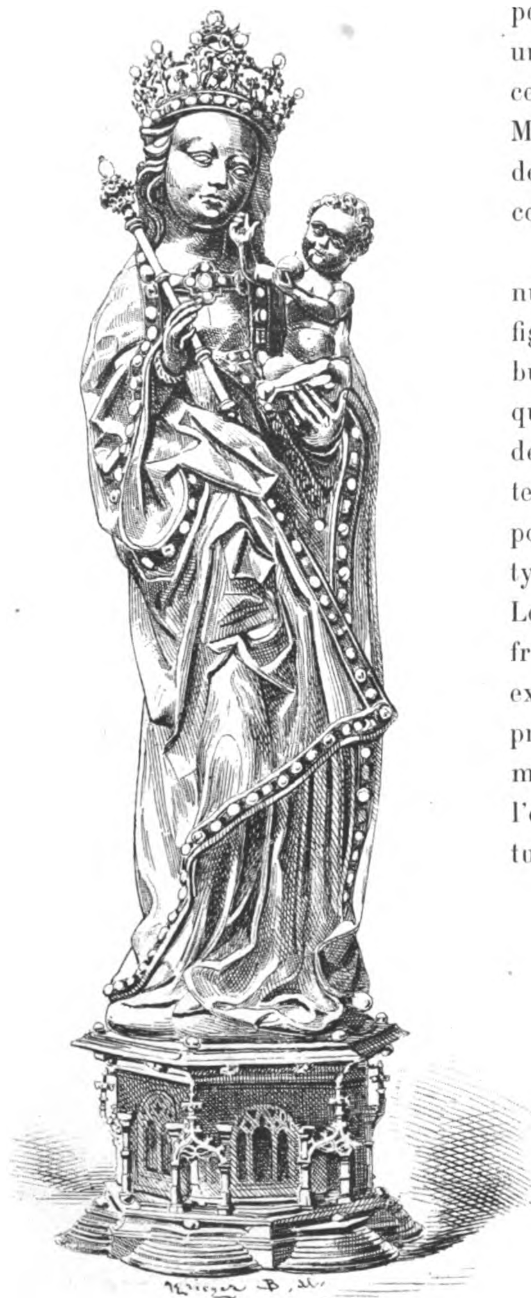
alors que du fond se détachent en faible relief des figures souriantes d'anges volant. La figure de la Vierge, toute de charme et de sérénité, le bambino au corps replet qu'on retrouve dans toute l'école des Robbia et de Donatello, ne permettraient peut-être pas, aussi bien que les figures d'anges délicatement modelées sur les fonds, de prononcer devant ce monument le nom d'Agostino di Duccio, le sculpteur de la façade de San Bernardino, à Pérouse. Les jeunes figures d'anges d'expression sentimentale, occupant en si mince modelé un fond de bas-relief, le goût de ces étoffes mouvementées, comme mouillées, collant à petits plis pressés le long des corps, tous ces détails se retrouvent dans les œuvres bien authentiques du maître, aussi bien à Pérouse qu'au temple de Malatesta à Rimini, où Alberti l'avait chargé de la sculpture décorative. C'est une bonne aubaine pour le Louvre, qui ne possédait aucune œuvre d'Agostino di Duccio, et celle-ci est de premier ordre et d'un merveilleux état de conservation [1].

L'autre sculpture est française : c'est une statue en pierre de sainte Marthe, tenant la palme levée d'une main, et un livre de l'autre, travaillée avec beaucoup de délicatesse et de finesse. C'est une œuvre excellente de l'école cham-



RELIQUAIRE (Flandres, XV[e] siècle).

[1] Il n'existe à ma connaissance, en France, que deux autres sculptures attribuables au même artiste : la *Madone* de la petite église d'Auvillers, dans l'Oise, à laquelle Courajod a consacré une étude intéressante dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1892, et une sculpture faisant partie de la collection de M. Aynard.


VIERGE EN ARGENT DORÉ (Flandres, milieu du XVe siècle).

penoise du XVIe siècle, et qui tient une place des plus honorables dans cette série si nombreuse dont MM. Raymond Kœchlin et Marquet de Vasselot ont dressé l'inventaire consciencieux et précis.

Il faut signaler encore un monument de petite sculpture, une figurine de sainte Catherine en buis, qui est tout à fait remarquable. La sainte est représentée debout, appuyée sur un glaive, tenant la roue de son supplice et posant un pied victorieux sur le tyran Maxence écrasé devant elle. Le caractère du costume, l'attitude franche de la figure, la recherche exagérée du détail, l'exécution si précise et un peu sèche, ne permettent pas de mettre en doute l'origine allemande de cette statuette, parfaite en son genre.

Si la collection d'orfèvrerie religieuse ne renferme qu'un seul monument du XIIIe siècle, il est d'une importance capitale. C'est un grand reliquaire polyptyque de la vraie croix, en argent doré, repoussé et gravé. Le panneau central, fixe, en forme d'édicule gothique, abrite deux anges qui portent une croix fleurdelysée, ornée, à l'extrémité des bras, de médaillons à têtes d'anges en relief, et au centre, d'une grosse lentille de cristal;



SAINTE CATHERINE, BUIS

(Allemagne, XVIe siècle).



l'archivolte est décorée de plaques d'argent niellées. Les volets, trois de chaque côté, portent sur des fonds gravés en losanges, des figures d'argent doré en ronde bosse abritées sous des dais, le Christ crucifié entre la Vierge et saint Jean, le Christ descendu de la croix, des saints et des saintes. Le monument repose sur deux lions couchés. Il fut exécuté pour l'abbaye de Floreffe, en Flandre, sur l'ordre de l'abbé Pierre de la Chapelle, en 1254, ainsi qu'en témoigne l'inscription qui court sur la base. Il avait figuré à l'exposition rétrospective de Bruxelles en 1880, et appartenait alors au baron Snoy ; c'est là que de Linas avait pu l'étudier.

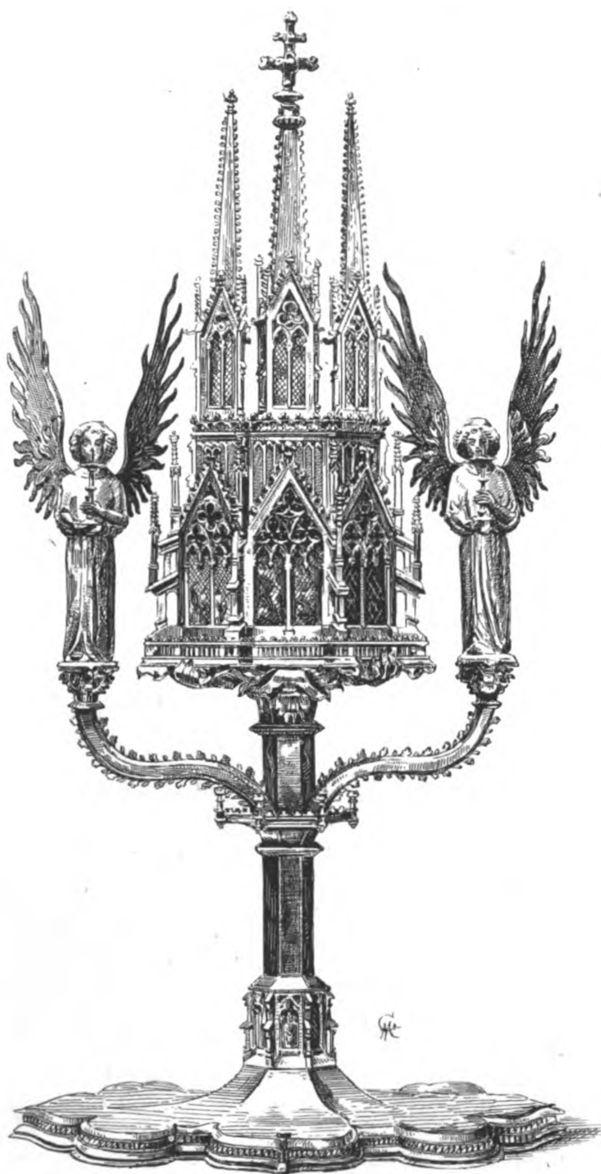
Avec la châsse de sainte Gertrude de Nivelles, le reliquaire de Floreffe est le monument le plus considérable de l'orfèvrerie flamande, au commencement de l'époque gothique. Il a 0m,80 de hauteur sur 0m,85 de développement en largeur totale. Il permet de constater quelle étroite parenté existait alors entre l'art flamand et l'art français.

A cette époque, dans l'un comme dans l'autre pays, l'orfèvre s'efforce d'appliquer dans la construction des objets qui sortent de son atelier, les principes de l'architecture au développement de laquelle il assistait, si bien qu'on rencontre des châsses qui tendent à imiter, dans ses détails les plus précis, une église. Cette subordination de l'ouvrier d'art à l'architecte et au sculpteur n'est pas nouvelle, et dès l'époque romane on avait pu la constater quand l'orfèvre cherchait déjà à imiter dans les châsses les sarcophages qui abritaient les corps saints. L'orfèvre du XIIIe siècle, s'appuyant sur ce thème ancien, devait en pousser très loin les conséquences.

La collection ne renferme aucun monument du XIVe siècle, mais est extrêmement riche en objets du quinzième. Une très belle statuette de Vierge en argent, dorée par places, mérite tout d'abord de nous arrêter. Coiffée d'une large couronne fermée, aux fleurons découpés, la Vierge a un sceptre dans la main droite; de la gauche, elle tient l'Enfant Jésus qui porte le globe crucifère, et bénit. La robe, serrée au-dessous de la poitrine par une riche ceinture d'orfèvrerie, est bordée ainsi que les manches d'une bande guillochée et dorée, finement ciselée. Le manteau, qui retombe en plis nombreux et cassés, est orné d'un riche orfroi, chargé de perles fines, d'émeraudes et de grenats. Le groupe repose sur une base recouverte d'un émail vert qui imite le gazon.

La figure douce et épanouie de la Vierge, le caractère ample des drape-

ries font penser plutôt à l'art flamand qu'à l'art allemand proprement dit. Bien des Vierges de l'École bourguignonne ont aussi une nuance d'expression



CUSTODE (Espagne, XVe siècle).

semblable. Il faut, je pense, voir là une œuvre née dans la région intermédiaire, dans le Limbourg ou les provinces rhénanes peut-être, au milieu du





La multiplication des pains, Tapisserie (Flandres, xv[e] siècle).

xve siècle. Ce monument figura jadis à l'exposition rétrospective des chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie à Buda-Pesth : il appartenait alors au comte François Zichy qui disait l'avoir acquis en 1871, provenant d'une église des environs de Strasbourg après les pillages de la guerre. Cette indication concorderait assez avec l'attribution que nous proposons.

Il faut rapprocher de cette belle statuette de Vierge une autre très analogue par la disposition des plis des vêtements, par l'attitude et le type de la physionomie, qui fait partie de ce magnifique trésor d'orfèvrerie civile que possédait le vieil hôtel de ville de Luncbourg, et dont trente-cinq pièces sont venues enrichir le musée des arts industriels de Berlin.

La série des objets usuels du culte catholique est très riche en reliquaires, monstrances, ostensoirs, ciboires et baisers de paix. Nous avons déjà dit combien il était difficile souvent d'attribuer plus particulièrement à la France qu'à la Flandre tels objets d'orfèvrerie de ces époques (xve et xvie siècles). Il semblerait qu'une boîte aux saintes huiles en argent ciselé et gravé, en forme de petit édicule à clochetons, pourrait fort bien être française par le caractère de sa construction, si elle ne portait une armoirie émaillée et la lettre W, suivie de la date 1486. Nous voici donc devant un petit monument bien authentiquement flamand, œuvre d'un orfèvre de Gand, Corneille de Bont, auquel on doit ces charmants bijoux, les insignes des messagers de la Keure de Gand, appelés ménétriers du Beffroi.

De Gand encore serait ce joli reliquaire de forme rectangulaire en argent doré, dont les deux pinacles encadrent une rosace découpée à jour sur un fond d'émail bleu, véritable rose de cathédrale, portant au centre, sur chaque face, un médaillon d'émail, d'un côté la Vierge assise tenant l'Enfant Jésus, de l'autre saint Jean-Baptiste.

De même origine serait encore un autre reliquaire de forme ronde en argent doré monté sur une tige hexagonale reposant sur un pied à six lobes; il porte un écusson armorié; le disque est décoré au centre d'une grande médaille en argent doré représentant le baptême du Christ, entourée d'une torsade et d'une couronne de fleurs. Un reliquaire de même forme, décoré d'un nielle d'époque postérieure (xvie siècle) représentant Madeleine lavant les pieds du Christ, porte à son sommet une petite statuette de sainte Marguerite. Un très petit reliquaire, en forme de chapelle à laquelle est adossée une petite

statuette en bronze doré, est un charmant spécimen d'orfèvrerie flamande. La monture enchâsse un cristal de roche taillé à côtes, flanqué et surmonté de tourelles en argent. Le pied carré est surmonté d'un saphir cabochon.



Reliquaire (Italie, xve siècle).

L'exagération des détails d'architecture qui caractérise le gothique « flamboyant » se retrouve dans deux ostensoirs d'argent, l'un hexagonal, flanqué de tourelles et de clochetons avec figurines et surmonté d'une flèche, l'autre portant un cylindre horizontal de cristal de roche taillé à godrons avec deux statuettes de sainte Ursule et de saint Bruno aux extrémités, et surmonté d'un clocheton.

Les mêmes caractères se retrouvent aussi dans un tout petit objet, d'une préciosité de matière et de travail tout à fait rares, que Mme la baronne Adolphe de Rothschild a bien voulu, en souvenir de son mari, joindre personnellement à la collection léguée par lui. C'est une petite croix en or ciselé, montée sur un fût creusé de niches ogivales abritant la Vierge et des saints, et reposant sur une base, où dans quatre compartiments évidés par la ciselure, sont représentés l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des mages et le Couronnement de la Vierge. De la base du crucifix, se reliant à l'extrémité supérieure du fût, se détachent deux tiges portant deux statuettes de la Vierge et de saint Jean. Il n'est pas possible de pousser plus loin l'amour du détail ; le travail de la ciselure est prestigieux ; la petite dimension de cet objet (0^m,20 de hauteur) permettant de l'admirer à la main et de près, on n'éprouve pas, en l'examinant, cet agacement que produit volontiers un pareil travail dans de plus grands monuments.

G. MIGEON.

(*A suivre.*)

LA FEMME ANGLAISE
ET SES PEINTRES[1]

V

REYNOLDS (*suite*).

Sur le tard de sa carrière, lorsque la série des « duchesses » sera épuisée, que d'autres artistes plus jeunes, tels Hoppner ou Romney, apporteront au goût d'autres intérêts, Reynolds, toujours en éveil, un peu jaloux de son rang, et voulant prouver que sa main est toujours ferme et son œil clair, s'embarque dans le naturisme. Le naturisme est, si l'on veut, le Ramsay remis à la mode du jour, la femme offerte dans sa toilette portée, ni mythologique ni fantaisiste, toute de grâce coutumière. Ainsi le vieux maître se condamne à ce qu'il considère comme un genre secondaire, dans lequel des rivaux lui sont venus. N'est-ce point un Romney, cette *Lady Seaforth* jouant avec son fils, et portant un inénarrable chapeau de 1787 ? N'est-ce point un pendant à la *Lady de Saint-Asaph* de Hoppner, Mrs William Hope, dite par Reynolds en falbalas excentriques, et qu'on lui refuserait sûrement, n'était que M. Armstrong la lui conserve et qu'une lettre ancienne la lui attribue ? Désormais sir Joshua Reynolds a consommé son œuvre propre, il n'a plus qu'à se redire, à se copier ou à imiter les autres. De grandes surprises viennent à ses admirateurs, on le sent mûr pour la retraite quand il meurt en 1792, chargé de gloire, fatigué de son immense tâche accomplie, le plus grand maître de l'École anglaise, sinon le plus grand artiste, car il y a Gainsborough. Depuis Van Dyck, la femme, et je ne dis pas l'anglaise, mais la femme

[1] Sixième article. Voir la *Revue* des 10 septembre, 10 octobre, 10 novembre, 10 décembre 1901 et 10 janvier 1902, t. X, p. 145, 225, 293, 401, et t. XI, p. 17.

de tous les pays, n'avait point rencontré un interprète plus respectueux, plus averti, mieux ordonnateur de sa beauté. Elle lui devait de s'être replacée au premier rang dans les hiérarchies artistiques, en tant que sujet proposé aux peintres. Sur ce point, la France n'a personne à mettre en comparaison du maître anglais, et qui dit la France dit l'Europe alors.

Lorsque Reynolds disparaît, la Royal Academy est prospère, douze portraitistes éminents en ont été créés membres à la fondation; de ces « premiers », à peine cinq survivront à l'homme qui a été pendant quatorze ans la gloire de la Compagnie. Mort, ce François Cotes, Irlandais d'origine, dont les œuvres eurent quelque grâce, toiles ou crayons légers. Morts aussi, Mason Chamberlain, Peters Toms, Williams Hoare, Nathaniel Hone, Edward Penny; Thomas Gainsborough, rival de Reynolds. plus beau peintre, artiste d'une plus royale liberté, dort modestement dans le cimetière de Kew. Des survivants, Benjamin West, Francis Milner Newton. Angelica Kauffmann, Nathaniel Dance et Richard Cosway, c'est Benjamin West le plus considérable; peintre d'histoire et de portraits, ayant parcouru l'Amérique, habité l'Italie, on le voit à Londres, sinon le portraitiste à la mode, du moins l'un des rares qui osent le tableau d'histoire, la grande scène héroïque; et, comme on le sait heureux en affaires, il remplace Joshua Reynolds à la présidence. En compensation du grand disparu, ce sera maigre; maigre non moins un Joseph Wright, un Joseph Rigaud, un John Opie, ou un John Russell, en place de Thomas Gainsborough. Il faudra attendre Thomas Lawrence en 1794, John Hoppner en 1795, pour qu'un équilibre s'établisse et que la belle tradition reprenne son rang à l'Académie. Comme élèves, Reynolds n'a eu personne, ou il a eu tout le monde. De proche en proche, même à Gainsborough, quoi qu'on en pense, même à Benjamin West, aussi à Angelica Kauffmann, son ordonnance s'est imposée. Ses ingéniosités de pratique, ses succès ou ses non-réussites ont apporté un enseignement. Bien mieux, les travestis qu'il a donnés aux ladies, ce régime personnel d'accessoires, de praticables, imaginé par lui, tout le barême de recettes, de petits moyens, ont été si fortement établis dans les snobismes, si définitivement adoptés, que pas un artiste ne s'y oserait soustraire. On n'a guère vu qu'un véritable disciple à Reynolds, et celui-là est un Français, Pierre Falconet, fils de notre statuaire. Mais Falconet, lui aussi, est mort en France, un an avant le maître; retourné à Paris en 1773, il n'a connu que le Reynolds de Ramsay, celui de Nelly

O'Brien, que d'ailleurs il imite à ravir, dans une très jolie note de coquetterie et de finesse. Que Falconet exécute, dans la manière du Reynolds d'alors, quelque jolie personne en chapeau, une Elisabeth Vernon, une marquise de Lothian, une comtesse de Marchimont, une Catherine Moore toute jeune, il a, sur Reynolds, l'avantage d'un exotisme mignard, d'une pointe de Gravelot jetée en ces figures et ravigotant les attitudes un peu austères. A part lui, tous les autres sont inféodés et soumis; même ce Francis Hayman, joyeux vivant de la société d'Hogarth, qui tantôt mettra à Gainsborough la palette en main, et qu'on voit, en 1759, donner à un portrait de Mrs Pritchard, l'actrice célèbre, tout ce que nous connaissons de Ramsay; et ce n'est pas Ramsay que Francis Hayman a regardé, mais Reynolds, plus audacieux, plus jeune, autrement doué. On comprend qu'une autorité aussi inconsciemment dominatrice ait pu, en cinquante ans de labeur, de succès, conformer à ses observances non seulement les modèles bénévoles, les belles ladies, toutes fières d'aller par lui à l'immortalité promise, mais, aussi les confrères éblouis de sa fortune. Nous allons voir Gainsborough, mais pour ne plus revenir sur les moindres, que fait Benjamin West, sinon parodier sir Joshua dans les rares portraits de femmes qu'il essaye? Benjamin West n'a cependant personne à envier. Certaines œuvres de lui, pages immenses et héroïques, où les Romains tiennent la grande place, ont valu jusqu'à 3.000 guinées, il ne vivra pas assez pour les voir tomber à quelques livres sterling. Mais l'opinion des ladies sur

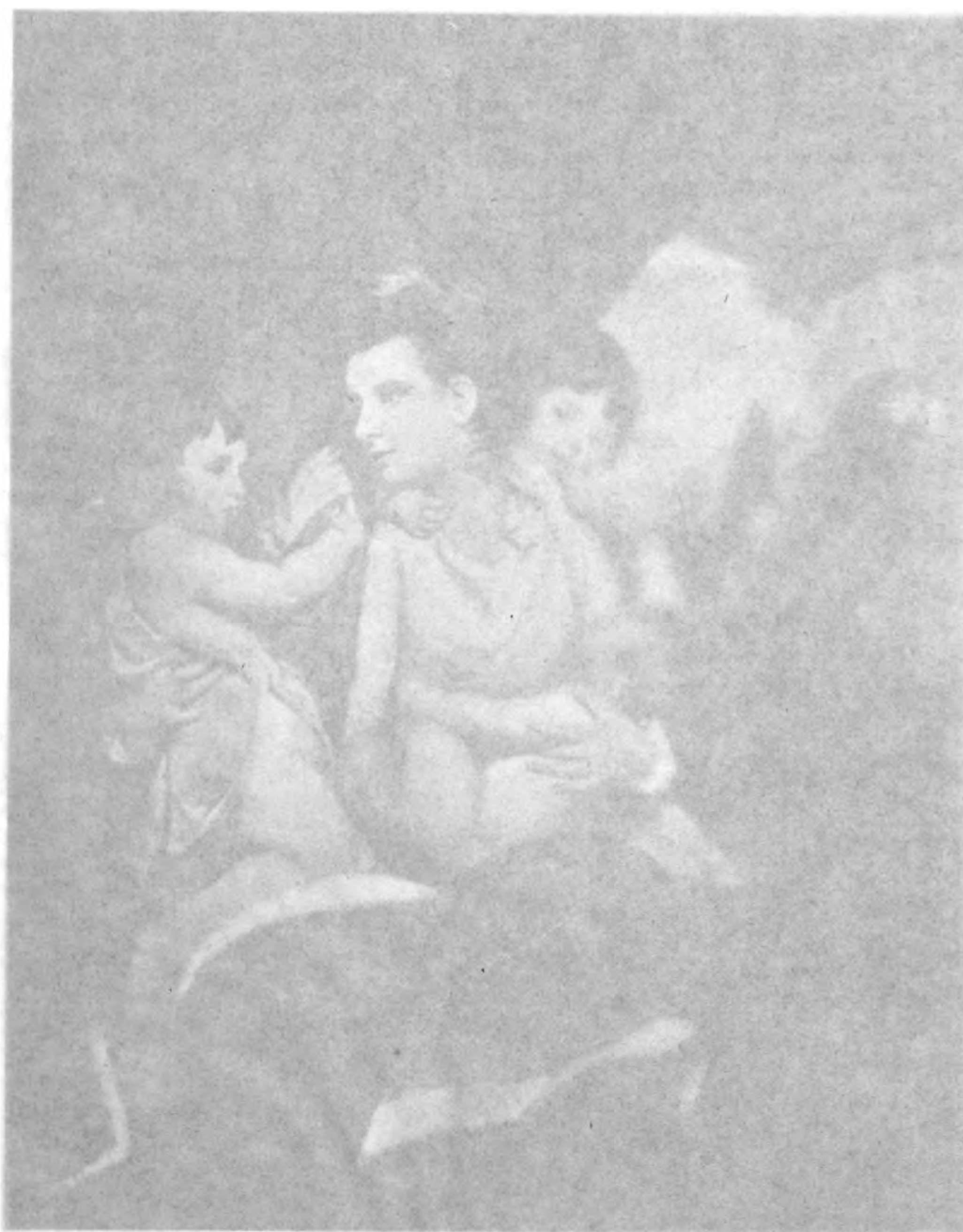


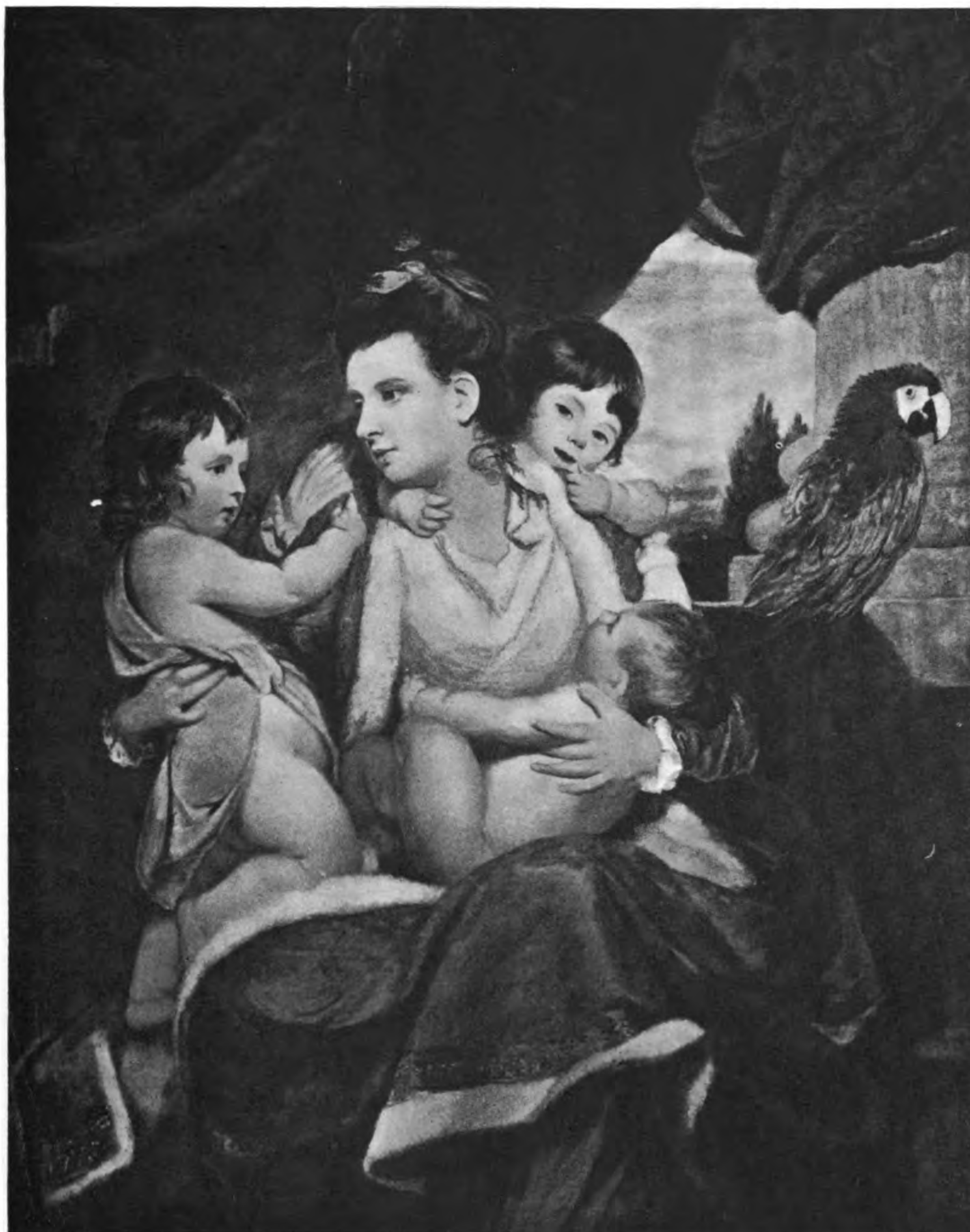
Reynolds. — Marie, comtesse Waldegrave, en « Turkish dress »

le président de la Royal Academy le pique au jeu; il ne s'estime pas un personnage moindre, il en veut administrer la preuve éclatante. Alors il cherche dans Reynolds une idée et l'adapte à la très jolie femme qu'est Lætitia Johnston, promise à sir William Beauchamp Proctor. D'ordinaire les fiancés de sir Joshua, portant des guirlandes, ornent la statue du dieu de l'hymen. Lætitia Johnston ne saurait mieux faire, et, coiffée à la moderne, habillée à l'antique, on la voit dans la pose obligée, faire son offrande officielle à la divinité du mariage, le fameux « term of hymen », protocole de ces fadaises. On ne parle d'ailleurs ni de Miss Hall, ni de Lydia Sterne de Medaille, ni d'Elisabeth West, la femme du peintre; ces trois, et de rares autres, tout ce que Benjamin West a pu et su faire, sont de descendance sûre; à part un je ne sais quoi de gauche, Reynolds les eût signées.

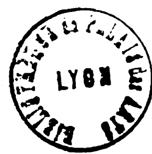
Incontestablement, voici des preuves, plus qu'il n'en faut, pour reconnaître à sir Joshua la qualité de chef d'école, de souverain maître; il a prosterné les grands et les moindres, car, lorsque nous aurons vu Gainsborough, ce génial virtuose, cet être tout d'âme et d'impression, en arriver à douter de lui, jusqu'à tenter du Reynolds, ce sera la consécration définitive. Et Gainsborough est un rival, je ne dirais pas un adversaire, mais presque, tant ces deux hommes vont côte à côte, et on pourrait dire conjointement, dans l'École anglaise, de 1740 à 1788. Gainsborough, né en 1727, à Sudbury, dans le Suffolk, a quatre ans de moins que l'autre, mais il est venu plus jeune à Londres, et il a connu, pratiqué et admiré Gravelot. Je n'insinuerai pas que le talent merveilleux de Gainsborough trouve chez le maître français le meilleur de soi : des hommes comme ces grands artistes de l'École anglaise, ont en eux ce qui est utile à leur vie ultérieure; de Gravelot, il tira peut-être l'aisance des nôtres, je n'oserais dire le *toupet*, terme bas, mais l'audace, le brio, quelque chose que Reynolds, si grand qu'on le voie, n'aura pas. Documentaire, historien de la figure humaine, Gainsborough l'est, à la fois, moins et plus que son rival. Moins, en ce sens qu'il dédaigne la recherche des rendus, qu'il souligne moins les épisodes, que la lingerie ou le falbala ne font point la loi impérieuse au reste. Mais on le sait tout de même plus historien, à cause de sa sincérité, de ce qu'il reçoit d'ordres d'un modèle, au lieu que Reynolds l'aurait ployé, façonné et condamné à ses fantaisies.

Ce tempérament amoureux de vrai, humilié devant la nature au point de





Reynolds. — Lady Cockburn et ses enfants



s'en trouver gêné parfois, et gauche, n'est pas ce qui convient au portraitiste de la femme. Dans cette matière délicate, les grands et les fêtés ont toujours été ceux que David nommait les « perruquiers », dans son langage révolutionnaire, c'est-à-dire les enjoliveurs, les fardeurs, les amplificateurs et les dissimulateurs. Que Reynolds ait à peindre une lady Bosville dont le profil est porcin, dont la jeunesse disparaît sous trop de pléthores et de boufissures, il n'a garde d'être sincère. Gainsborough l'eût été, lui, mais, pour éviter de l'être, n'eût pas accepté le portrait. Toute la nuance d'entre eux deux est là. L'un ne connait pas d'obstacles à son orthographie, l'autre a nécessité de se sentir inspiré et réveillé pour prendre une résolution. Même dans ses excentricités, l'*Enfant bleu* du duc de Westminster, ou la *Miss Graham* de la galerie d'Édimbourg, quand il a voulu, par coquetterie, par volonté de se montrer différent, exécuter une symphonie majeure, prouver que lui aussi peut, si cela lui plaît, Gainsborough n'ajoute rien à ce qu'il a devant lui; pas une dentelle, pas un colifichet, pas un rehaut, ici ou là, qui ne se trouve dans le modèle. Le paysage, qu'il a surtout traité de 1745à 1760, à Ipswich, — le Louvre n'a de lui que des paysages — lui a imposé un respect panthéiste des choses et des êtres. En portraits de femmes, une telle religion est bonne, s'il s'agit de la duchesse de Devonshire; où que pareille déesse s'aperçoive, en quelque simplicité que ce puisse être, on ne saurait trouver sujet plus adorable; mais Gainsborough ne connut pas seulement des Georgiana Spencer, artiste elle-même, capable de comprendre une intention d'art, encore que peut-être l'arrangement général, ou la grâce, en souffrît; il eut des bourgeoises, des Anglo-Saxonnes dont les pratiques de sir Joshua surexcitaient les envies, et qui, par leur travesti héroïque, contraignaient le grand artiste fidèle à faire des Reynolds.

Justement par le monde dans lequel il vit, au milieu d'artistes, de gens de théâtre, de demi-mondaines cotées, dont les appétits sont à l'extravagance, force lui est d'accepter et de subir certaines exigences. Il va de soi que la femme nommée *Perdita* au théâtre à cause d'un rôle, et qui joue de ce nom, qui s'en honore, même après avoir été distinguée par le prince de Galles, ne peut être un modèle très maniable ni docile. L'histoire est en deux mots : elle s'est appelée jadis Mary Darby, elle est née Américaine et a épousé l'attorney Robinson. Réduite à entrer au théâtre, elle a été vue par le prince, et leur intimité fut de deux ans. Encore celle-là est-elle poète, artiste elle-même, et

ne contraint-elle point Gainsborough à façonner d'elle un Reynolds très complet. Mrs Robinson est dans la galerie Wallace; elle est assise sur un tertre, comme nous verrons Mrs Sheridan tout à l'heure; près d'elle, elle a son chien loulou; toute la recherche est dans la pose, dans le mépris un peu trop accusé de la parure. Mais il n'en va point ainsi pour toutes les autres princesses momentanées, ou rencontrées chez Son Altesse Royale le prince George. On y verra quelquefois Mrs Elliot, et Mrs Elliot a été élevée en France dans un couvent de religieuses. De son nom de fille elle est Miss Grace Dalrymple; son père, Hew Dalrymple, se rattache à la famille Stair; il a été avocat et attorney général aux Grenades. Rentrée en Angleterre, Grace a rencontré chez son père un vieil ami de celui-ci, le docteur Elliot, lequel a l'âge double d'elle; on les marie, et comme ce médecin assez habile est créé baronnet en 1778, Mrs Grace a ses entrées dans le monde. L'accord fut assez court; après trois ans, ce fut le divorce, la colère du père, le renvoi en France de la pauvre personne « unsuitably married ». De France en Angleterre sous la protection de lord Cholmondeley; de chez lord Cholmondeley chez le prince de Galles, l'étape fut rapide. Grace Elliot est au lord quand elle demande à Gainsborough une effigie en pied qui rappelle, au moins en tournure et en décor, les duchesses authentiques de sir Joshua Reynolds. Elle eut ceci, elle eut même mieux, car Gainsborough se dégage du théorème, des effets convenus et arrêtés d'avance; sur ce joli corps de femme, habillée à la française, froufroutante comme une Polignac, il laisse courir les jolis tons d'une lumière caressante. Grace Dalrymple est restée en peinture à lord Cholmondeley, on la voit encore dans la famille; quant à la personne, bientôt oubliée, du prince George, elle repasse en France aux environs de 1787, et rencontre Philippe, duc d'Orléans, celui qui se nommera lui-même « Égalité » à la Révolution; elle reste ainsi princesse du sang, jusqu'à la mort du duc. Sous la Terreur, elle n'a pas quitté Paris, elle tient même un journal de sa vie, depuis publié à Londres par l'éditeur Bentley. Elle mourut à Ville-d'Avray en 1830!

Gainsborough s'est plus sensiblement rapproché de Reynolds dans le portrait d'Ann Lutterel, duchesse de Cumberland. Celle-ci, qui est épousée, qui est altesse royale, « royal highness », tient à l'habit de princesse et au manteau d'hermine; elle y tient par la raison qu'on l'a discutée et dédaignée. Pourquoi contrarier de telles raisons, surtout si l'on peut corriger le thème banal de la composition par un jeu d'atmosphères, d'accidents lumineux,

tels que, repris, en d'autres circonstances et pour un autre sujet, ils eussent paru oiseux et ridicules ? Somme toute, les concessions faites par Gainsborough aux théories de son rival sont une simple question de formes, de mode



REYNOLDS. — ELISABETH STANHOPE, FEMME DU COLONEL H. STANHOPE

si l'on veut; son art personnel ne se rallie jamais et marque son indépendance ici ou là. Sûrement les ladies ne l'en recherchent pas plus pour cela ; celles qui l'acceptent ont une liberté d'allures, des causes de le prendre à la place du peintre royal. Lui ne leur sait aucun gré du sacrifice, il exécute en

conscience ce qu'il croit utile, et n'obéit que dans la mesure jugée convenable.

Les hauts et les bas de son œuvre tiennent à ces causes; on a de lui d'extraordinaires contresens de dessin, comme dans la famille Baillie, par exemple, où la jeune mère, assise au milieu de ses enfants, ne saurait se lever sans dépasser de beaucoup son mari, personnage cependant notable de corpulence et de taille. Une Mrs Boody, représentée à la lisière d'un bois, avec ses deux enfants (toile d'ailleurs ravissante de goût et de composition) tient l'un d'eux, sur le bras droit, comme on porte un bouquet, sans inclinaison de corps, sans nulle vraisemblance. Le plus souvent, — et ce sont là les plus gros griefs des coquettes, — les parures sont touchées à la façon décorative, avec un lâché et un dédain qu'un professionnel goûterait, mais qu'une femme réprouve. Comme on sait qu'il peut autrement, s'il veut, puisqu'il a peint Mrs Elliot, la duchesse de Cumberland, Miss Graham, d'autres encore, avec un rendu méticuleux d'étoffes et d'accessoires, on lui sait mauvais gré de ses boutades, on se défie, et on va à l'autre, celui dont on peut prédire à l'avance les jolies et parfaites adaptations.

Mais cette façon de se dégager, de mettre son art au-dessus du succès et de la vogue, c'est, au fond, ce qui a placé Gainsborough si haut; il a eu le mérite de parfois se tromper, ce que Reynolds ne pourrait faire, ayant prévu tous les cas, remédié préventivement à tout mécompte. Il s'ensuit que, dans ses erreurs même, grâce aux licences qu'il se donne, ses portraits nous découvrent des passions, des mouvements d'âme soigneusement dissimulés par Reynolds sous un masque de théâtre. Marguerite Georgiana Poyntz, devenue première comtesse Spencer, a été abordée par lui en costume de chasse, une rose passée à la boutonnière, sans rien d'apprêté, tout bonnement, ainsi que dans la vie; la coiffure exceptée, ce serait un portrait d'hier. Or, de cette figure calme, ni très jolie ni très jeune, — on est en 1780, et Georgiana est née en 1736 — il sort, il s'envole tant d'esprit, une si belle assurance aristocratique, encore plus de tendresse et de charme, que Reynolds eût vainement cherché dans son bagage, non pas une supériorité mais une équivalence. Marguerite Georgiana Poyntz est la mère de la duchesse de Devonshire, dont nous avons dit la beauté et l'esprit. Reynolds a su montrer la beauté; l'esprit a échappé à son formulaire; il vaut donc moins.

Je ne dirai pas d'ailleurs que Gainsborough ait été aussi bien inspiré dans

son portrait de la même duchesse de Devonshire ; on le voit très bien céder à des considérations extrinsèques, à l'envie de dramatiser son modèle par la simplicité, la tranquillité de convention. Cette duchesse, qui est la poudre, qui se prodigue, qui n'a guère souci de calme, est pensivement accoudée, presque tristement, la tête penchée, les yeux à terre, comme pleurant le néant des choses. Là est le snobisme, la fausse donnée, car, à supposer Georgiana ainsi posée, Gainsborough en devait percer l'intention mélodramatique et la repousser. Une œuvre plus à lui, c'est Mrs Sheridan, assise sur un ressaut de gazon en la compagnie de Mrs Tickell, parmi les fleurettes des champs. Mrs Sheridan est née Linsley, de Bath ; elle est mariée depuis 1773 à Richard Brinsley Sheridan ; on la dit une personne accomplie en grâce physique ; en esprit, elle est d'une séduction invincible. Dans sa robe de jour, ni simple ni guindée, elle regarde le spectateur, et ce coup d'œil, où la réflexion passe, où beaucoup de bonté s'arrête, a été cueilli au vol, fixé amoureusement par le peintre poète. Une autre fois encore, Gainsborough a vu Mrs Sheridan au milieu d'un paysage ; elle sourit, elle est toujours agréable, mais elle pose, elle cherche un effet, c'est mieux pour la coquetterie ; pour l'art c'est une infériorité. Hélas ! le maître n'a pas, à sa guise, la disposition de natures d'élites, assez complètes pour s'abstraire et oublier qu'on les



REYNOLDS. — L'ESPOIR NOURRISSANT L'AMOUR.
PORTRAIT DE THEOPHILA PALMER, DEPUIS Mrs G. WATKIN (1787).

détaille, et qu'on les immortalise. Mary Ann Fitz-Herbert, qui prendra devant lui une attitude à la Lawrence Sterne, un doigt allongé dans l'attitude méditative, n'est point une banale pourtant. Veuve de Thomas Fitz-Herbert, de Swinerton, elle a dans le profil une cambrure, dans la taille une sou-



REYNOLDS. — LA DUCHESSE DE GORDON, EN « MARY STUART »

plesse qui la feraient confondre, à première vue, avec Marie-Antoinette, reine de France. En plus, une célébrité presqu'involontaire, car, si elle veut bien épouser, elle aussi, le prince de Galles, risquer de devenir reine d'Angleterre, comme Ann Lutterel est devenue duchesse de Cumberland, elle dédaigne de prendre la place de favorite laissée par l'actrice Robinson, la fameuse *Perdita*. Quelle scène de comédie, celle où Mary Ann, sollicitée de paraître en présence du prince, pour lui rendre la santé, n'y consent qu'à la condition d'avoir

près d'elle une duchesse, et cette duchesse sera Georgiana Spencer ! Ce sont là bien des calculs que la pose étudiée de la dame nous aide à comprendre.



REYNOLDS. — LADY SEAFORTH ET SON FILS

Gainsborough a exprimé tout ce qu'on lui révélait, il l'a fait avec un tact infini, et un peu de malice. Il n'en était d'ailleurs pas à compter ces aventures, que Reynolds, peintre du roi, eût vraisemblablement évitées ; peu à peu il passait au rang de peintre royal de la *main gauche :* on l'avait vu naguère repré-

senter, dans le parc où ils étaient venus cacher leur lune de miel, le duc Henri de Cumberland, frère du roi George, et Ann Lutterel, ci-devant Mrs Horton, dont un acte du Parlement a flétri l'union. Ame libre, dégagée de scrupules, un peu tournée à la bohème morale, Gainsborough va par nature aux amoureux ; le nombre en est grand à la cour d'Angleterre, mais ceux-là sont dans les plus illustres. Et ç'avait été une toile divinement chaste et lumineuse, cette promenade du couple princier, — on eût dit sous les ombrages de Trianon, — Ann Lutterel, plus grande que son mari, élancée, vêtue comme notre princesse de Lamballe, avec, au loin, les hautes futaies et les allées perdues sous bois. Déjà, en cette année 1778, l'acte du Parlement a six ans de date, et la pruderie aristocratique s'est assoupie ; le tableau exposé à la Royal Academy est regardé et admiré sans contrainte. La bohème triomphe, sinon la vertu.

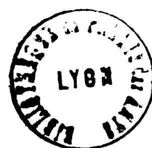
Disons ce qui est cependant. Si ce beau peintre nous apporte une plus pure satisfaction d'art, si l'on a une émotion plus troublante en face de son œuvre qu'on ne ressent de plaisir en la société de Joshua Reynolds, pour ce que nous traitons ici, la femme anglaise dans la peinture, son élégance, son raffinement, ses étapes successives dans les modes et les goûts, Reynolds resterait l'historien le plus abondant. Ses progressives tendances, ce qu'il emprunte aux uns et aux autres et qu'il transpose habilement, constituent la chronique mondaine d'un grand demi-siècle. Il est le récit, l'anecdote, Gainsborough serait plutôt la philosophie. Tous deux se complètent. A l'heure où Gainsborough mourait, Reynolds, mandé en hâte, accourut à son chevet ; les haines étaient assoupies. « Nous irons tous les deux au ciel, dit-il, et Van Dyck sera de la partie. » Van Dyck ! L'un et l'autre lui avaient demandé un secret, mais pas le même ; Reynolds, plus habile, s'était réservé les satins et les formes ; Gainsborough, quelque chose de moins utile dans la vie courante, un peu d'âme.

Dans la Royal Academy, après Reynolds et Gainsborough, quels autres peintres de la femme restent en 1792 ? Angelica Kauffmann et Richard Cosway. Encore Angelica n'est-elle point anglaise et gardera-t-elle toujours de sa langue d'origine, celle de Kneller, un accent d'étrangère incontestable. Elle aura beau inventer le genre berger là-bas, ou mieux traduire en anglo-saxon nos bergerades à la Vigée-Lebrun, nos amusettes Trianon, ce n'est jamais ni tout-à-fait nous, ni Anglais non plus, mais Allemand, tendre, senti-





Romney. — Miss Charlotte Davenport



mental et naïf. Elle aussi aura connu la duchesse de Devonshire, Mrs Hellen, la vicomtesse Duncanon, et cette adorable Elisabeth Vernon, comtesse d'Harcourt, si pimpante en son rôle de villageoise ; ou bien encore Marie Bruce Richmond, plus séduisante que celles-là, devant un tambour de broderie, où sa jolie main trouve un prétexte à se montrer dans sa gloire. Quant à Emma Lyons, cette créature étrange, ce sphinx aux formes exquises qui sera, à Naples, un peu la reine, qui deviendra lady Hamilton, ensorcellera Nelson et bouleversera le royaume des Deux-Siciles, elle a prosterné devant elle Angelica, comme naguère le vieux Reynolds, comme tout ce qui l'approche. George Romney lui-même, artiste superbe, nature bizarre et indomptée qui poussera l'amour de la liberté jusqu'à dédaigner la Royal Academy, aura subi le charme de la sirène. On dit même qu'il l'a découverte en des tavernes, chantant des couplets obscènes devant les matelots des ports, et qu'il l'a prise pour son modèle, un modèle de Bacchante ivre. C'est alors que prosterné devant cette beauté ensorcelante, ce corps aux formes antiques, cette chevelure plus abondante que nulle femme ne pouvait en montrer, Romney, outlaw comme cette gitane, mais vaincu par elle, l'eût gardée longtemps, oublieux de la tendre créature, autrefois épousée, et qui, après tant de fugues, le voudra recueillir et soigner. Alors, dans toutes les poses les plus sublimes, cachant son trésor de son mieux, il se hâte de prendre à Emma Lyons, qu'il sent impatiente de grand air, ce que sa divine beauté lui révèle. Comment est-elle à Naples en 1790 lorsque Mme Vigée-Lebrun, fuyant la Révolution, aborde chez la reine Caroline ? Vers ce temps Emma est encore Mrs Hart, du nom d'un de ses derniers adorateurs ; elle habite à Caserte une maison que lord Hamilton, envoyé d'Angleterre, lui a louée. Mais elle s'habille mal, c'est une merveilleuse poupée, un corps de Vénus dont l'âme est absente, et qui reste la dernière des filles. En la montrant dans un énigmatique costume de Sibylle, les yeux en l'air, dans la pose que plus tard Gérard donnera à Mme de Staël, Mme Vigée-Lebrun nous permet de la mentionner parmi les peintres des belles anglaises. En réalité, c'était Romney qui avait pu le mieux fixer cette insaisissable ; Angelica Kauffmann et Vigée l'ont vue, en femmes, en jalouses inconscientes, et ce qu'elles nous montrent est médiocre. Une chose piquante, c'était la rapidité de lord Hamilton à se débarrasser des portraits de sa femme ; au premier enchérisseur il cédait la toile ; le modèle se cédait tout seul, il n'en doutait pas.

Que George Romney, au lieu de cette statue de marbre dont aucune fibre ne tressaillit jamais, dont l'âme n'est jamais née, qui vit partout avec des instincts et des roueries, se trouve en présence d'une vraie femme, comme on en voit là-bas, attachantes et chastement passionnées, c'est un maître. L'homme qui, de cette lady exquise qu'est Charlotte Davenport, fera l'œuvre vivante et de tendresse élégante qu'on voit ici reproduite, est un fort, non pas un Reynolds, il a trop de cœur, ni un Gainsborough, il est trop net, mais lui-même, et seulement lui. Au temps de la Royal Academy, quand les autres ont le loisir de parader, d'être goûtés et célébrés par tout le monde, tout seul, en sauvage, il décrit la femme anglaise dans son langage à lui. En 1773, ce sera Elisabeth Hamilton, comtesse de Derby, et, cette année, Romney revient à peine d'une fugue en Italie, où l'a accompagné le miniaturiste Ozias Humphrey. Puis ce seront lady Day en 1779, la comtesse de Warwick en 1780, Mrs Stables en 1781, Henriette North en 1782, Ann Cawardine, Ann Warren, et cette Dorothée Jordan, l'actrice, une incomparable coquette, dans son rôle de la « Country girl », surprise par lui dans un de ces gestes vivants qui font le désespoir des peintres, et qu'il a réussi sans peine. Je ne parle pas de *Serena*, sa meilleure œuvre, dit-on, parce que *Serena* c'est Emma Lyons et que, tant qu'elle voulût paraître réfléchir et penser, cette créature ne le pouvait. Charlotte Davenport, au contraire, c'est l'Anglaise jolie, aimable et



REYNOLDS. — LA DUCHESSE DE CUMBERLAND

surtout bien mise. Tout en elle est de simplicité élégante; son chapeau, son coquet mantelet notent la femme de qualité. Qui donc l'avait prise pour l'actrice Charlotte Davenport ? Elle est bien Charlotte de son prénom, mais elle est née Sneyd, de Keel, au comté de Stafford. Elle a épousé vers 1777, à vingt et un ans, Davies Davenport, membre du Parlement. Elle a vingt-huit ans au moment du portrait, tandis que Charlotte Davenport, l'actrice, n'apparaîtra à Londres qu'en 1795. Dans les portraits du même temps et du même genre, Reynolds n'a rien fait, non pas de meilleur, mais de comparable à cette œuvre discrète, pleine de décence et de sentiment.


GAINSBOROUGH. — LA PRINCESSE ROYALE, LA PRINCESSE AUGUSTA ET LA PRINCESSE ÉLISABETH, FILLES DE GEORGE III

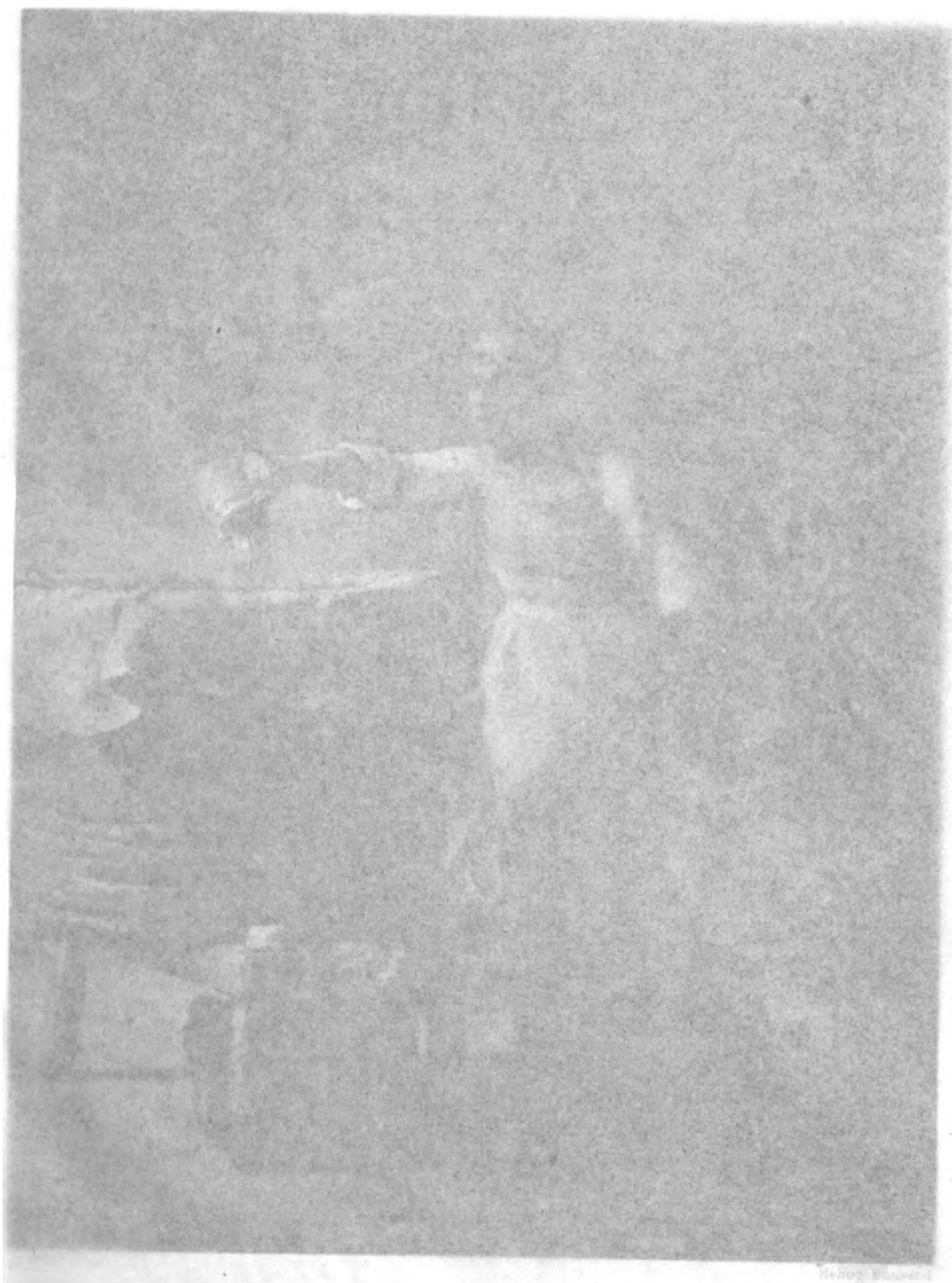
On voudrait dire tout de ces gens habiles, et de leur fécond enthousiasme, chercher parmi les moindres les œuvres de ce John Opie, associé de l'Académie à vingt-neuf ans, romantique de la veille, juste assez portraitiste pour qu'on le puisse nommer ici, et dont le Louvre possède une massive figure d'Anglo-Saxonne inconnue; on voudrait montrer, de John Russell, plus crayonneur qu'il n'est peintre, pastelliste du prince de Galles, une chose tout à fait supérieure, le portrait de la reine Charlotte, femme de George III, presque jolie et gracieuse, tant l'artiste a mis de soi dans l'affaire. On nommerait — et au tout premier rang — ce John Downman, prodigieux dessinateur à l'estompe et à l'aquarelle, chercheur de toilettes, de frimousses câlines, de choses mignardes,

un peu Debucourt, un peu Boilly, lequel a trouvé cependant, auprès de Benjamin West, dans le poncif, le secret de son art personnel et libre. Même on mentionnerait H. Walton, dont on sait au moins une esquisse délicieuse, le *Frut-Barrow*, un revendeur à la brouette, devant lequel l'artiste a campé sa grande fille, élégante, très charmante, et ses trois autres enfants. Puis, on en arriverait aux miniaturistes, à la « Classe des petits » suivant le mot de là-bas, les artistes mineurs, dont l'un, au moins, Richard Cosway, né en 1740, a commencé à exposer dès 1760, et fut reçu à l'Académie dans l'année 1771.

A Londres, Richard Cosway est notre Isabey, car si un portrait d'Isabey, aujourd'hui chez nous, surtout de la première manière, ne s'estime plus en argent, ceux de Cosway, là-bas, ont suivi une progression plus folle encore. Il en coûtait, du temps de l'artiste, un peu moins de 26 livres pour un dessin au crayon; 23 pour une miniature; environ 50 pour un portrait ordinaire à l'huile, et 75 pour un plus grand; à l'heure actuelle, il ne reste guère de Cosway à vendre que les produits falsifiés d'officines bien connues, ou ceux que les ventes après décès jettent sur le marché. Pour dire le vrai, nous goûtons peu en France l'art un peu trop Bartolozzi, trop nuageux du maître. Il en est de lui comme d'Andrew Plimer; l'intérêt entier de l'œuvre est concentré dans le regard, sur ces yeux étrangement noirs ou étrangement bleus, trop grands ouverts, presqu'effrayés, à telle enseigne que le premier soin du faussaire, composant un Cosway de vente, est de produire cette sensation désagréable.

Henri BOUCHOT.

(*A suivre.*)

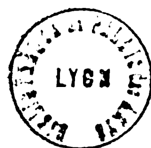




J.F. Millet pinx. Héliog. Boussod

LA LESSIVEUSE

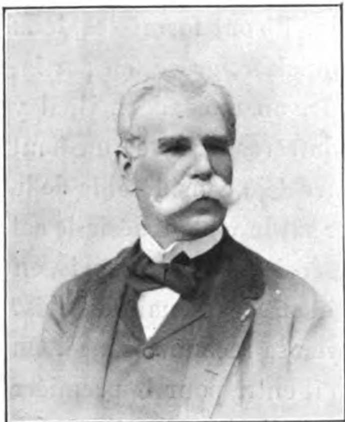
Revue de l'Art ancien et moderne Imp. Georges Petit



LE

LEGS THOMY THIÉRY

AU MUSÉE DU LOUVRE



Le Louvre semble traverser depuis quelque temps une phase particulièrement heureuse. A peine annonçait-on l'inauguration prochaine de la salle Adolphe de Rothschild qu'on apprenait le legs grandiose fait à notre musée national par un riche amateur, M. Thomy Thiéry, né à l'île Maurice, mais demeuré français de cœur et de nom.

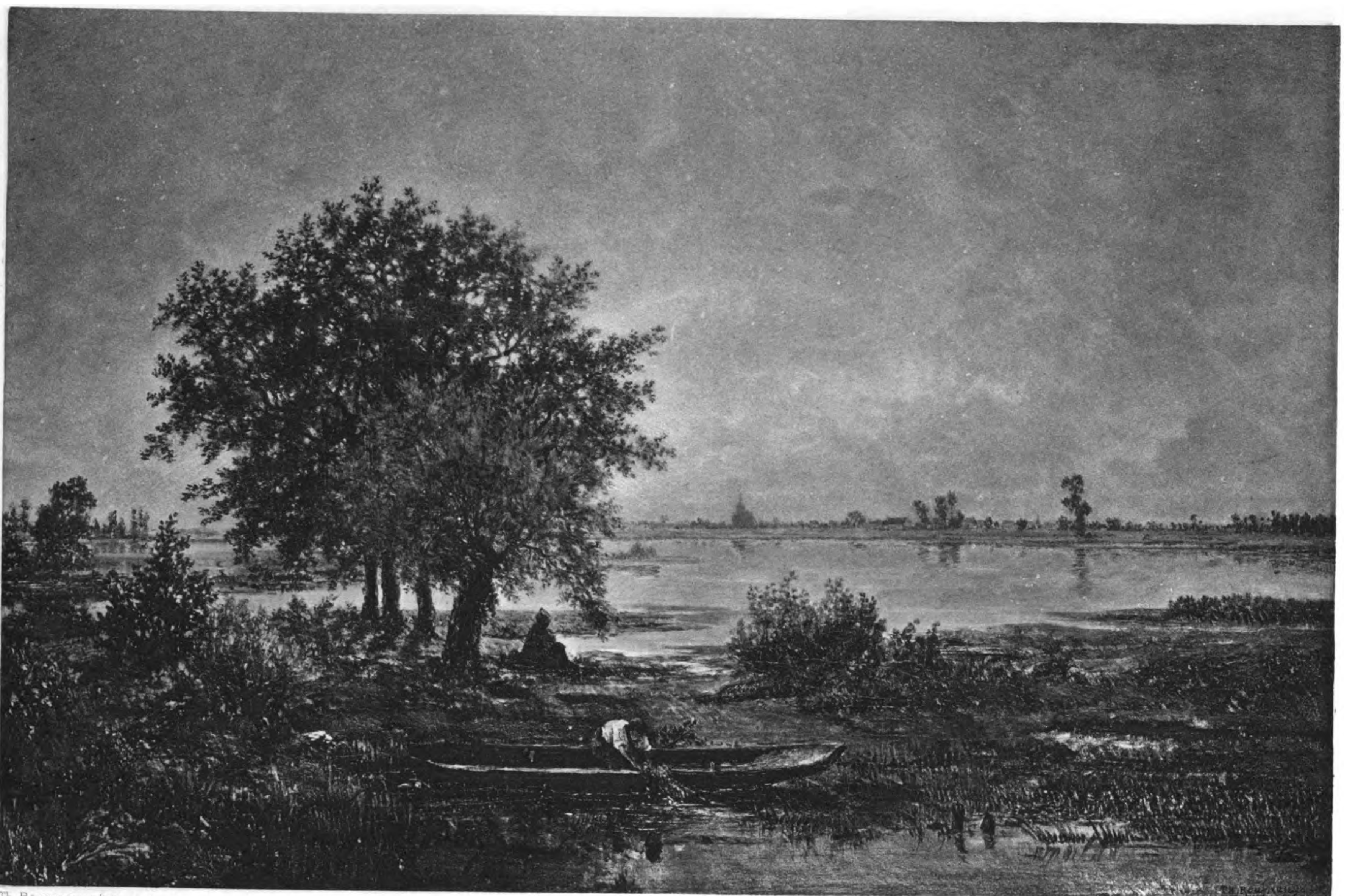
Le *Bulletin* a signalé l'importance extraordinaire, la valeur énorme de cette galerie, qui cependant n'avait pas encore atteint le développement que voulait, à l'origine, lui donner son propriétaire[1]. On a déjà dit aussi combien l'école moderne française allait gagner à être ainsi magnifiquement représentée au Louvre, où elle ne figurait jusqu'ici que bien incomplètement. Nous ne reviendrons pas aujourd'hui sur ce sujet, ne pouvant, en quelques lignes, étudier comme il le faudrait les principales œuvres de cette collection, ni signaler les vides nombreux que son entrée au Louvre va combler dans nos galeries ; nous sommes toutefois heureux de pouvoir

[1] Le nombre des œuvres léguées par M. Thomy Thiéry a été jusqu'ici inexactement publié : il est de 121 peintures se répartissant ainsi : Corot 12, Daubigny 13, Decamps 17, Delacroix 11, Diaz 10, Dupré 12, Fromentin 2, Isabey 7, Meissonier 5, Millet 6, Rousseau 10, Troyon 11, Vollon 1, Ziem 3, Barye 1, puis 15 peintures ayant fait l'objet de legs particuliers, soit : Jongkind 10, Diaz 2, Isabey 2, Jacque 1, et 144 sculptures de Barye, dont 23 modèles, une cire perdue et une épreuve d'essai. La *Revue* publiera du reste dans son prochain *Bulletin* la liste exacte des tableaux légués au Louvre.

présenter ici à nos lecteurs deux des plus importantes œuvres léguées par M. Thomy Thiéry, les *Bords de la Loire* de Rousseau et la *Lessiveuse* de Millet, et nous rappellerons dans quelles conditions il fut amené à former sa collection et à la donner au Louvre.

Il s'étonnait un jour, avec un de ses amis, devant un marchand de tableaux, M. B..., de l'indifférence des Français à laisser partir en Amérique les plus belles œuvres de leurs grands peintres modernes. — On sait l'attachement jaloux des Anglais pour leurs productions nationales. — M. B... alors, avec une vivacité de langage qui lui était familière, leur représenta que l'État ne pouvait pas sur ce point lutter avec les milliardaires américains, mais que les riches amateurs célibataires, comme eux, étaient très coupables de ne pas employer à une entreprise aussi belle une partie de leurs revenus. M. Thomy Thiéry et son ami se laissèrent convaincre, ils ont formé les deux plus belles galeries de peinture moderne que l'on connaisse, grâce, en partie, au zèle infatigable de M. B... Celui-ci vint un jour, au mois de mai, il y aura bientôt quinze ans, accompagné d'un de ses confrères, trouver un haut fonctionnaire des Beaux-Arts et lui signala l'importance déjà considérable de la collection Thomy Thiéry; il ne manqua pas d'insister sur le violent désir de cet amateur d'être décoré. N'avait-il pas rendu un grand service à l'art français, en faisant estimer si haut les productions de ses maîtres et en les retenant à Paris? On supposait bien aussi qu'il saurait un jour prouver sa reconnaissance. On prit rendez-vous pour visiter cette galerie, et lorsqu'il entra pour la première fois dans l'appartement de la rue du Général-Foy, nous disait le fonctionnaire en question, il eut comme un éblouissement : des tableaux partout, sur les murailles jusqu'au plafond, sur des chevalets, contre le mur et sur les chaises; et quels tableaux ! nous le savons aujourd'hui par la rapide énumération qu'en ont publiée les journaux. Ajoutons aussi des vitrines remplies de porcelaines précieuses, des bronzes admirables, la salle à manger garnie de portraits de l'école anglaise. On imagine la stupeur de quelqu'un qui découvre tout à coup une pareille collection. Le directeur des Beaux-Arts, M. G. Larroumet, fut prévenu le jour même. Il se rendit bientôt à son tour, accompagné d'abord de MM. Kæmpfen, Delaborde et Chaplain, puis du ministre, M. Léon Bourgeois, chez M. Thomy Thiéry, fit diligence et, le 14 juillet suivant, était publiée la nomination de ce dernier dans la Légion d'honneur.

Sa joie alors fut des plus vives, il envoya M. B... auprès du haut fonction-



Th. Rousseau, pinx

LES BORDS DE LA LOIRE

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. Georges Petit



naire de l'administration des Beaux-Arts qui avait été l'instigateur de cette affaire pour lui exprimer ses remerciements chaleureux, accompagnés d'un petit souvenir consistant en un superbe chronomètre en or, marquant les heures des principales capitales du monde, les phases de la lune, les jours du mois, avec un baromètre, une boussole, etc., le tout agrémenté d'une forte chaîne d'or. Malgré l'insistance de M. B..., malgré même la crainte de mécontenter M. Thomy Thiéry, le représentant de l'État refusa ce cadeau, mais il se rendait le lendemain rue du Général-Foy pour expliquer son refus et en atténuer au besoin le mauvais effet. M. Thomy Thiéry reçut ses félicitations et lui répondit qu'il comprenait et appréciait vivement les motifs de son refus.

— Je vous demanderai cependant quelque chose, ajouta le fonctionnaire. — Quoi donc ? — Votre photographie.

— Je ne l'ai pas, on ne m'a jamais photographié, mais je vais faire faire mon portrait et je vous l'enverrai le plus tôt possible.

Il se rendit le jour même chez Otto, qui dut recommencer dix clichés avant d'obtenir une épreuve satisfaisante. Le visage clair, la moustache et les cheveux blancs de M. Thomy Thiéry, ses sourcils noirs, ses yeux enfoncés et son vêtement sombre, constituaient en effet autant de difficultés à vaincre.

Il aimait à passer de longues heures, seul, en contemplation muette au milieu de ses tableaux, il ne cessait d'y découvrir de nouvelles beautés et se piquait d'aimer la peinture pour elle-même, raillant ceux qui ne recherchaient les œuvres d'art *que parce qu'elles étaient chères*. Il aurait voulu sa galerie plus belle, plus complète encore :

— J'achèterais de très belles choses, disait-il, *si j'étais riche !* Et il avouait une fortune supérieure à 140 millions !...

Un des beaux côtés de ce caractère original, c'est l'obstination avec laquelle il rejetait les offres les plus tentantes, et ne consentait jamais à se séparer des ouvrages qu'il avait pu acquérir. Il y a quelques années déjà, il avait décliné une offre de 600 000 francs pour le magnifique meuble de salon en tapisserie des Gobelins qu'il lègue au Louvre et que lui-même avait payé 350 000.

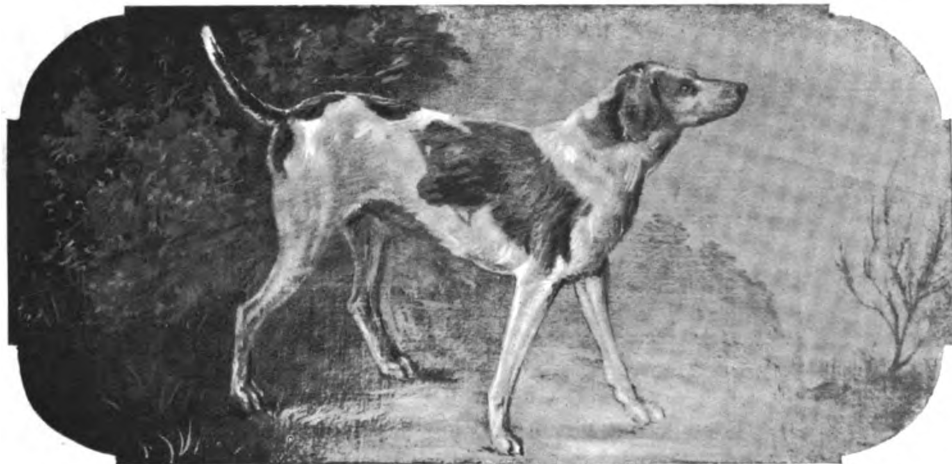
On sait qu'il refusa 500 000 francs du tableau de Troyon représentant *Les hauteurs de Suresnes ;* ce tableau avait fait partie de la collection de Mme la baronne Nathaniel de Rothschild, qui le lui céda en échange de quelques autres toiles. L'histoire du *Gros chêne*, de Jules Dupré, une des gloires de la galerie, est assez

curieuse. M. de Rozière, le sénateur, mort il y a quelques années, avait acheté 600 francs ce tableau en 1848, à l'hôtel Drouot, pendant les journées de février. Fier de cette magnifique acquisition, il s'était bien juré de ne jamais le revendre. Un jour, M. B..., le fournisseur ordinaire de M. Thomy Thiéry demande à voir le Dupré. Il en offre d'abord 60 000 francs et M. de Rozière lui exprime sa ferme résolution de ne pas s'en séparer. Quelques instants après, 80 000 sont proposés et refusés. Enfin, au moment de s'en aller, M. B... fit connaître que lorsque l'on voudrait cent mille francs du tableau, on le priât de venir le prendre. M. de Rozière, ému d'une offre aussi inattendue, ne crut pas être en situation de conserver chez lui une toile de cette valeur et il écrivait le soir même à M. B... de venir chercher le chef-d'œuvre de Jules Dupré. Le lendemain, échange du tableau contre un chèque ; M. B... court chez M. Thomy Thiéry, lui montre sa nouvelle acquisition, arrivée d'Amérique, ajoute-t-il, lui en fait sentir toutes les beautés, lui dit qu'il vient de l'acheter 100 000 francs, et la lui propose ..... pour 200 000. L'amateur ne trouve pas le prix excessif, mais le bénéfice de l'intermédiaire lui semble exagéré ; celui-ci se récrie, l'affaire est exceptionnelle pour lui, enfin le tableau est acheté au prix voulu, séance tenante. Sa valeur marchande a beaucoup augmenté encore depuis cette époque...

Mais nous ne pouvons nous laisser entraîner à conter des anecdotes sur cette magnifique collection et sur l'homme généreux qui l'a formée. Nous n'avons voulu que rappeler aujourd'hui de quelle manière elle fut commencée et poursuivie, et comment naquit, chez M. Thomy Thiéry, l'idée, après l'avoir composée, de la donner à la France.

JEAN GUIFFREY.





LES ARTS
DANS LA MAISON DE CONDÉ[1]

DEUXIÈME PARTIE
LE DUC DE BOURBON

Louis-Henry-Auguste de Bourbon, septième prince de Condé, prit le titre de duc de Bourbon après la mort de son père et fut désigné, selon la tradition, sous le nom de M. le Duc. Il épousa, en 1713, sa cousine Marie-Anne de Bourbon-Conti. Veuf en 1720, il tomba la même année sous le joug de Mme de Prie, qui devint le véritable chef de l'État, le jour où son amant prit la succession du Régent. Vaincu dans sa lutte contre le cardinal de Fleury, le duc de Bourbon fut exilé à Chantilly, pendant que Mme de Prie était reléguée en Normandie, où elle mourut l'année suivante. M. le Duc rentra en grâce en décembre 1727 ; en juin 1728, il épousa la princesse Caroline de Hesse Rhinfeld, et partagea dès lors sa vie entre Chantilly et la Cour, n'ayant aucune part au pouvoir, aucune influence auprès de Louis XV. Il mourut en janvier 1740. Nous n'avons pas à juger son rôle politique, ni même à apprécier son caractère ; il fut, à bien des égards, un assez pauvre homme ; mais il aima passionnément les sciences et les arts, et, à ce titre, il nous intéresse. Immensément riche, follement prodigue pour satisfaire ses fantaisies, épris de Chantilly plus qu'aucun de sa race, il parait avoir fait de l'embellissement de cette maison le but de son existence ; Saint-Simon déclare que les « sommes prodigieuses » qu'y avait dépensées Henry-Jules

[1] Sixième article. Voir la *Revue* des 10 mars 1900, 10 janvier, 10 février, 10 août et 10 septembre 1901, t. VII, p. 217, t. IX, p. 69 et 133 et t. X, p. 123 et 175.

de Bourbon de 1687 à 1709 « ont été des bagatelles en comparaison des trésors que son petit-fils y a enterrés et des merveilles qu'il y a faites ».

Les comptes de cette époque ont disparu, et la perte est infiniment regrettable; nous avons cependant assez de renseignements pour suivre les principaux travaux exécutés à Chantilly de 1718 à 1740 ; le manuscrit anonyme que nous avons déjà cité les retrace à grands traits : « Les changements que S. A. S. a faits au grand et au petit château sont immenses. S. A. S. a fait abattre et rebâtir trois faces de la cour du château, savoir : celle par où on entre, celle du grand escalier, et celle qui regarde le petit château. Elle a aussi fait refaire un pont par lequel on entre dans le château, à la place de l'ancien qui était très vilain. Elle a fait accommoder les dedans de tous les appartements qui n'ont pas été rebâtis à neuf. C'est Elle qui a fait bâtir la chapelle et qui l'a rendue telle qu'elle est. Les appartements du petit château, qui auparavant étaient à l'ancienne mode, sont aussi ses ouvrages. Elle a rendu cette maison aussi magnifique que commode ».

Dans le grand château, la réfection de la façade intérieure de l'entrée fit disparaître ce qui restait de l'œuvre de Pierre Chambiges. La façade du grand escalier occupait le côté gauche de l'entrée; le grand escalier prenait naissance au degré qui accède aujourd'hui à la terrasse de la chapelle; on y entrait par trois arcades décorées de colonnes corinthiennes et d'un fronton brisé; au-dessus était un cadran soutenu par deux génies et accompagné des figures d'Iris et du Temps. Les deux rampes de l'escalier aboutissaient, à la hauteur du premier étage, à un vaste palier où fut placée, en 1735, la statue du Grand Condé par Coysevox. L'ancienne chapelle occupait la cage de l'escalier d'honneur créé de nos jours par M. Daumet; c'est là qu'elle avait été érigée au milieu du XIVe siècle et reconstruite au commencement du XVIe. Lorsque le duc de Bourbon la fit démolir en décembre 1718 pour en élever une nouvelle sur le même emplacement, on découvrit, à quatre pieds de profondeur devant l'autel, un cercueil en plomb qui renfermait un corps admirablement conservé, revêtu d'une chemise de toile blanche assez fine, les bras liés aux poignets par un cordon de soie, dans une enveloppe de toile grise cirée, ficelée d'une petite corde. On reconnut que ce corps était celui de Guillaume III le Bouteiller, mort avant 1340, le dernier de sa maison qui ait terminé ses jours à Chantilly. Le cercueil fut transporté dans l'église du village et inhumé.

L'architecte de Chantilly était alors Jean Aubert, que le duc de Bourbon connaissait depuis dix ans, car il avait dirigé, en 1709-1710, d'importants travaux dans une autre maison des Condé, le château de Saint-Maur, où il avait eu sous ses ordres les maçons Jean et Maurice Sedaine, grand-père et grand-oncle de l'auteur du *Philosophe sans le savoir*. Aubert avait succédé à Lassurance comme architecte de l'hôtel de Bourbon, puis comme contrôleur des bâtiments du roi à Saint-Germain-en-Laye; il avait construit l'hôtel du Maine et achevé celui de Beauvais. Ses travaux à Chantilly consacrèrent sa réputation, qui n'est pas usurpée, car le monument des Écuries reste comme un splendide témoignage de son talent. Reçu à l'Académie d'architecture le 22 janvier 1720, Jean Aubert mourut le 13 octobre 1741. Le duc de Bourbon lui avait légué une pension de mille livres dont sa veuve, Geneviève Bruneau, reçut le dernier terme le 8 juillet 1742.

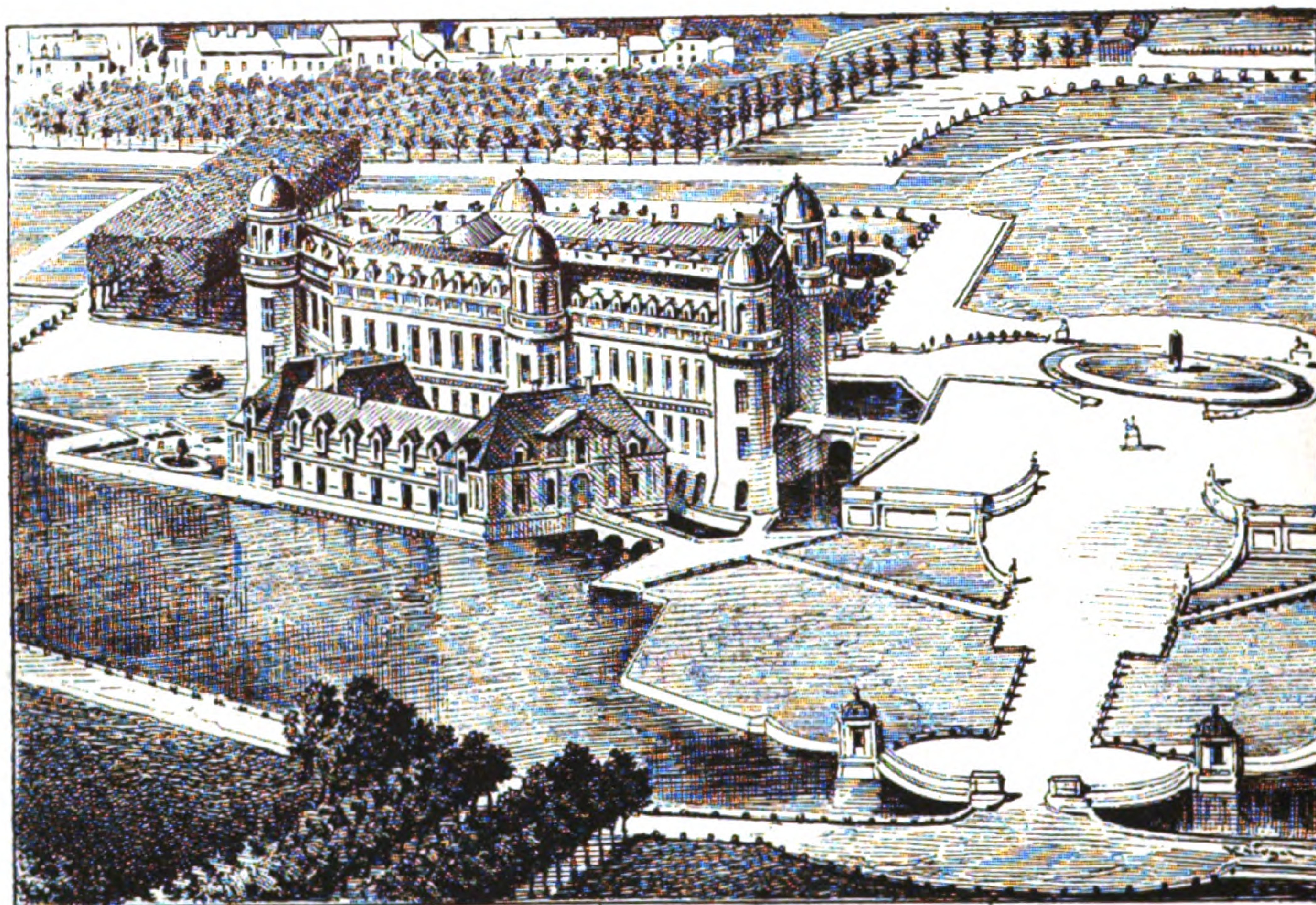
Par les rares pièces échappées au naufrage des comptes, nous pouvons juger de l'importance des travaux exécutés dans le grand château; ils étaient surveillés par l'intendant des bâtiments de Senne, au service des Condé depuis 1699, et par l'inspecteur des bâtiments Leroy, dont le fils devint l'architecte de Chantilly. Du 16 novembre 1718 au 27 mars 1720, l'entrepreneur de maçonnerie Simon reçut 67.200 livres ; Tonny et Cailleux, charpentiers, 28.200; nous trouvons encore une quittance de 4.000 livres donnée par ceux-ci le 22 mai 1721. Il n'est resté que deux quittances du serrurier, Jean Aubry, qui reçut 4.000 livres le 17 octobre 1719, et 5.000 livres le 22 mai 1721, une seule du menuisier Guesnon, une aussi du couvreur Bordier. Piganiol de La Force, qui vint à Chantilly quelques années plus tard, ne dit que quelques mots de la décoration extérieure ; il mentionne « la porte, rebâtie à la moderne et ornée de sculptures » : des trophées, avec les armes du roi accompagnées de deux anges; d'autres trophées sur les quatre panneaux et sur les acrotères. Il ajoute : « Les appartements sont grands, commodes et richement meublés, et les salons très ornés. La salle d'armes contient toute sorte d'armures, curieusement ramassées et en quantité. La chapelle est fort belle. La cour est presque triangulaire, et de tous côtés s'élèvent des bâtiments embellis de sculptures et d'ornements ». Ces sculptures étaient l'œuvre de Remy-François Bridault, que nous retrouverons plus loin en parlant des Écuries. Toute la décoration en dorure des appartements avait été faite par Autin et Dezauziers.



Pierre Gobert. — Le duc de Bourbon

Les travaux étaient terminés depuis peu de temps lorsque le jeune Louis XV, qui venait d'être sacré à Reims, s'arrêta à Chantilly le 4 novembre 1722. « Sa Majesté fut reçue, dit le *Mercure*, au bas du grand escalier *nouvellement* fait... ; le duc d'Orléans occupa, dans le petit château, l'appartement *nouvellement* restauré, un des plus beaux de Chantilly ». Cet appartement est celui que le Grand Condé avait créé de

1684 à 1686 : M. le Duc venait d'y placer les splendides boiseries à fond blanc et reliefs dorés qu'on y admire encore aujourd'hui. Nous ne pouvons guère juger des embellissements apportés aux appartements du grand château, puisqu'il n'en reste rien ; nous savons seulement que le rez-de-chaussée comprenait, dès 1720, les salles et galeries du Tasse et des Géorgiques, ainsi nommées à cause des tableaux dont elles étaient ornées et qui représentaient des scènes tirées de la *Jérusalem délivrée* et du poème de Virgile. La salle des Fables tenait son nom d'une cause analogue (*le Renard et le Corbeau*, par J.-B. Oudry, etc.). Le premier étage était consacré aux appartements du roi et de la reine. Les narrateurs du XVIII[e] siècle rapportent que



CHANTILLY EN 1738, d'après un dessin de DUBOURG.

ces appartements et galeries étaient ornés de « tapisseries précieuses et de tableaux des plus grands maîtres » ; la collection des tapisseries était certainement plus riche encore que celle des tableaux ; elle avait été commencée au XVI[e] siècle par le connétable de Montmorency ; les plus belles pièces de la collection des Condé venaient de lui, et plusieurs étaient à ses armes ; citons-en trois : « dix pièces de tapisserie de haute lisse de Bruxelles, histoire de la descente d'Énée aux enfers, comprenant quarante aunes de cours sur trois aunes de haut, armoriées dans les bordures aux armes de Montmorency ; treize pièces de tapisserie de haute lisse de Bruges, représentant les Banquets, contenant trente-six aunes de cours sur trois aunes et demie de haut, aux armes de Montmorency ; — neuf pièces de tapisserie de velours cramoisi plein, à bordure d'étoffe or et argent, avec des cordonnets d'or ; aux coins de chaque pièce sont les armes de Montmorency, et au milieu une épée de connétable

avec des guidons aux deux côtés, accompagnés de fleurs de lys; le tout à broderie or et argent fin, contenant vingt-neuf aunes de cours sur trois aunes un quart de haut. Un dais avec sa queue de pareil velours, aussi garni d'épées de connétable, les armes de Montmorency sur la queue; les pentes du dais garnies de grandes franges or, argent et soie. »

La collection comprenait des tapisseries des Gobelins (Histoire de Constantin, Métamorphoses d'Ovide), d'Amiens (le Dieu d'amour, les Triomphes de Pétrarque, le roi Clovis), de Tours (la Création du monde, l'histoire de David et Goliath), de la Marche (un débarquement de Turcs et Maures), de Rouen, de Bergame, de Venise, des chasses d'Auvergne; mais les tapisseries de Flandre (Bruxelles, Anvers, Bruges, Audenarde) étaient de beaucoup les plus nombreuses; une liste en serait trop longue; bornons-nous à citer celles qui représentaient : les douze Mois de l'année, les sept Merveilles, les Vertus, la Création du monde, les Métamorphoses d'Ovide, les histoires de Vénus, d'Abraham, d'Énée et Didon, d'Achille, de César, de Coriolan, de Constantin, de Gombaut et Macé; l'histoire des saints Jacques et Christophe, patrons de la chapelle de Chantilly; des verdures, des jeux d'enfants, des singes, des scènes champêtres, etc. Chacune de ces tentures se développait sur vingt à trente aunes, quelquefois plus, et se composait de six à douze pièces; aussi la plupart restaient-elles le plus souvent roulées en magasin, ce qui explique combien peu se sont conservées; mais, grâce à cette circonstance, nous en avons des inventaires détaillés, tandis que pour les tableaux, outre que le manque de précision est déplorable et le nom de l'auteur souvent oublié, ceux qui étaient enchâssés dans les boiseries (et beaucoup étaient ainsi placés à Chantilly) se trouvaient considérés comme immeubles par destination, « posés pour perpétuelle demeure », et ne sont pas mentionnés dans les inventaires de succession dressés après le décès des princes.



FAÇADE DU GRAND CHATEAU APRÈS 1720

Nous savons cependant que la salle des gardes de l'appartement du roi était ornée de : quatre chasses de Wouvermans, une chasse de Van der Meulen, une chasse au chevreuil de J.-B. Oudry, et une toile du même représentant un chien en arrêt devant un canard. Dans la nouvelle chapelle, le duc de Bourbon avait placé un Baptême du Christ, par l'Albane, une Circoncision de Jules Romain, une Sainte Famille de Raphaël, Jésus-Christ chez Simon le lépreux, par Paul Véronèse ; la Fuite en Égypte, de Poussin ; la Descente du Saint-Esprit, par Jouvenet, et une Résurrection qu'il avait commandée à Coypel. Ces tableaux ne sont plus à Chantilly, mais on y conserve d'autres peintures exécutées pour M. le Duc par Oudry, Desportes, Christophe Huet, Gobert, etc.



Panneau de la petite singerie a Chantilly

Pierre Gobert est le premier en date ; nous l'avons déjà rencontré ; c'est le peintre de la famille. Quand Mme de Prie se mit en tête de faire épouser à son amant la fille de Stanislas Leczinski, elle envoya Gobert à Wissembourg pour faire le portrait de Marie (mars 1725). C'est ce même portrait qui, un mois plus tard, fut placé sous les yeux du jeune Louis XV, Mme de Prie ayant reconnu que Marie était la seule princesse dont l'accession au trône fût compatible avec le maintien de son propre pouvoir. Elle-même et le duc de Bourbon se firent peindre par Gobert ; le portrait de Mme de Prie appartient aujourd'hui à M le baron de Baye, celui de M. le Duc est à Chantilly ; ce dernier a été gravé par Drevet. Gobert fit aussi, entre 1715 et 1720, le portrait de Mlle de Charolais, sœur de M. le Duc, et celui de Mme la Duchesse, pour lequel une somme de 1400 livres lui fut payée en 1720. Enfin la plus connue des sœurs du duc de Bourbon, Marie-Anne de Bourbon, Mlle de Clermont, posa aussi devant Pierre Gobert ; les comptes de cette princesse nous ont été conservés : nous voyons qu'elle paya à Gobert une somme de 310 livres en 1719, et une autre de 700 livres en 1722.

Le nom de Mlle de Clermont est inséparable de Chantilly ; elle y vécut souvent avec son frère, et c'est là que se déroula le roman d'amour que Mme de Genlis a raconté en l'enjolivant sans doute un peu. Quoi qu'il en soit, le roman fut de courte durée ; au cours d'une chasse donnée à Louis XV dans le parc de Chantilly, l'heureux mortel distingué par la princesse, un gentilhomme de haute naissance, M. de Melun, fut blessé d'un coup d'andouiller par le cerf aux abois, et mourut le lendemain

(31 juillet 1724). M. le duc d'Aumale a voulu perpétuer à Chantilly le souvenir de ce roman par une composition dont M. Luc-Olivier Merson est l'auteur et qu'il a placée dans la maison de Sylvie ; mais nous avons à Chantilly d'autres souvenirs de



Rosalba CARRIERA. — Mlle DE CLERMONT (pastel).

Mlle de Clermont, des portraits contemporains où elle nous apparait dans toute sa grâce, son charme et sa beauté. C'est d'abord un splendide pastel de Rosalba Carriera. On sait que Rosalba vint à Paris au mois d'avril 1720 et y resta jusqu'au mois de mars 1721. Ses pastels firent fureur, et toute la Cour voulut poser devant elle. Son *Journal* nous donne la date du portrait de Mlle de Clermont, qui fut exécuté du 20 février au 7 mars 1721. Nous avons les comptes de Mlle de Clermont de 1719 à

1730 ; nous n'y trouvons pas le nom de Rosalba, et le *Journal* de l'artiste nous apprend que le portrait fut payé par la duchesse douairière de Bourbon. Par contre, nous y relevons le nom d'un autre pastelliste : « A Londberg, peintre, pour le prix d'un portrait en pastel de S. A. S. Mlle de Clermont), le cadre et la glace, 150 livres » (octobre 1726). Gustave Lundberg était un élève de Rosalba, et sa spécialité était le portrait au pastel ; il y acquit une grande célébrité. Né à Stockholm en 1694, il étudia à Venise, puis vint à Paris, où il reçut les leçons de l'académicien Cazes. Admis, comme étranger, à l'Académie en 1741, il donna pour morceaux de réception les portraits au pastel de Natoire et de Boucher, aujourd'hui conservés au Louvre. Il passa la dernière partie de sa vie à Stockholm, où il mourut en 1786.

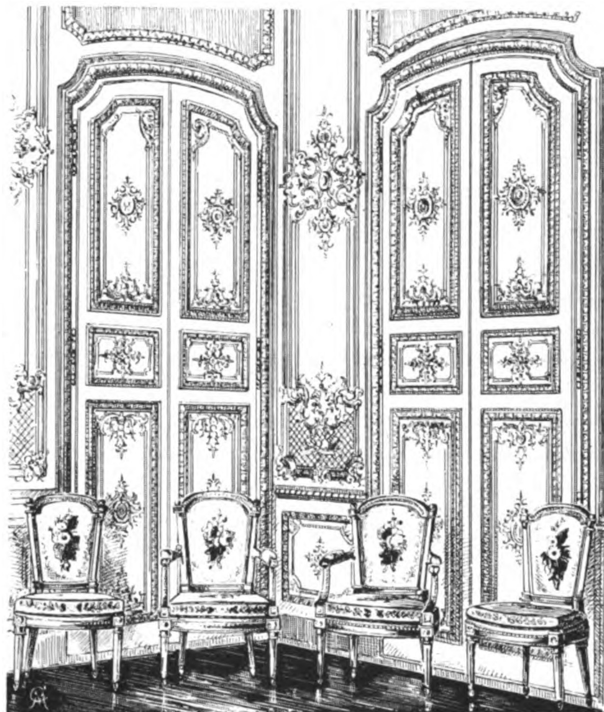


Panneau de la chambre de M. le Duc à Chantilly

Mlle de Clermont affectionnait à Chantilly un coin du parc où la découverte d'une source ferrugineuse avait occasionné la création d'un pavillon et d'un jardin ; source et jardin existent encore au bout des écluses du grand canal, près de la route de Creil. C'est aux eaux minérales de Chantilly que la princesse voulut poser devant Jean-Marc Nattier. La peinture est moins vivante, moins chaude que le pastel de Rosalba, mais un grand charme s'en dégage ; si l'ensemble est un peu froid, l'attitude de la princesse est à la fois pleine de noblesse et d'abandon ; Nattier a déployé ici ses qualités d'exactitude, de correction et de régularité. Ce remarquable portrait, exécuté dans l'été de 1729 et payé 1 800 livres, a toujours occupé une place d'honneur à Chantilly ; au xviiie siècle, il ornait la « chambre de M. le Prince » dans le bel appartement du petit château ; on l'admire aujourd'hui dans la grande galerie de peinture.

Mlle de Clermont fut satisfaite de Nattier, et elle lui commanda d'autres travaux pour lesquels il reçut 720 livres en janvier 1730 et 452 livres en janvier 1731. Citons encore deux artistes dont les comptes de cette princesse nous donnent les noms : « A Penel, peintre, pour un portrait de S. A. S. en miniature, 150 livres » (20 août 1728) ; — « au sieur Le Brun, peintre, pour deux portraits en miniature, 240 livres » (29 juillet et 17 octobre 1729). Quant au duc de Bourbon, nous connaissons ses peintres ordinaires de 1735 à 1740 : Tremblin reçoit 524 livres le 31 octobre 1738 « pour quatre copies du portrait de Mgr le Duc » ; « la demoiselle Loir » paraît en avoir fait davantage : « pour différents portraits de Mgr le Duc », elle reçoit 510 livres

le 1er avril 1737, 242 le 10 décembre suivant, et 752 le 19 décembre 1738. Enfin « le sieur Loir, orfèvre sur le pont au Change », fils et petit-fils d'orfèvres célèbres, est payé, le 20 mars 1738, d'une somme de 72 livres « pour un portrait en miniature de S. A. S. ». La demoiselle Loir est sans doute Marianne Loir, dont le musée de Bordeaux conserve un portrait de Mme du Châtelet; la famille Loir produisit de nombreux artistes au XVIIe et au XVIIIe siècle. André Tremblin, professeur de l'Académie de Saint-Luc, mourut le 24 juin 1742. Son fils aîné, Pierre-Robert, continuera de faire les portraits des princes et princesses de la maison de Condé; le second, Charles-André, peintre décorateur, succéda en 1752 à son beau-père, Pierre de Neufmaison, comme directeur des ouvrages de la Chine aux Gobelins, où il dirige aussi, quelques années plus tard, les travaux pour les peintures et dorures des équipages. Ce Neufmaison, peintre aux Gobelins, figure lui-même dans les comptes de la maison de Condé; en 1742, il reçut 2 000 livres « pour la peinture et vernis d'une berline » de la duchesse de Bourbon.



LE GRAND CABINET DU PETIT CHATEAU

Revenons à la décoration de Chantilly. En 1725, M. le Duc commanda à J.-B. Oudry trois tableaux représentant les chasses du loup, du renard et du chevreuil; les deux premiers sont encore à Chantilly, le troisième est au musée de Rouen. Outre un tableau représentant la chasse du sanglier, M. le Duc fit peindre par François Desportes trois chiens de sa meute, Fanfaraut, Briador, Baltazar; ces toiles ont été conservées; M. le duc d'Aumale a fait placer Briador et Baltazar auprès des chasses d'Oudry dans l'antichambre du grand appartement, Fanfaraut dans la maison de Sylvie. Mais de tous les peintres du duc de Bourbon dont les œuvres subsistent à Chantilly, c'est Christophe Huet qui tient la palme.

Tout le monde connaît les *Singeries* du petit château. Ce sont deux cabinets délicieusement ornés, l'un à l'étage, près de la galerie des Batailles, l'autre, charmant petit boudoir, au rez-de-chaussée. Dans le premier, il y a des Chinois et des singes; dans le second, on ne voit que des singes et des singesses, représentés en diverses scènes : le bain, la toilette, la cueillette des cerises, le jeu, le déjeuner de chasse, la

promenade en traîneau ; le plafond, le lambris inférieur et les volets sont semés de fleurs et d'arabesques ; sur un volet, un carton criblé de trous de flèche, et au-dessous cette inscription : *prix ramporté, 1735 ;* voici donc la date approximative de l'exécution de ce cabinet. Dans la *Grande Singerie*, qu'on pourrait aussi bien appeler *Chinoiserie*, les panneaux sont couverts de peintures qui représentent les sciences et les arts, la guerre, la chasse, la danse, la peinture, la sculpture, l'architecture, la chimie et d'autres sujets où des Chinois sont accompagnés de singes ; ces panneaux sont enveloppés d'encadrements, d'arabesques, de fleurs et d'ornements de tout genre, et entremêlés de médaillons en camaïeu. On a voulu voir dans ces peintures des caricatures de personnages du temps et de la cour de Louis XV ; je me refuse absolument à y démêler aucune intention satirique. Au plafond, des sujets de chasse, chiens, oiseaux, daims, sangliers, etc., singes armés de fusils et de dagues, Chinois aux quatre angles ; le tout avec une variété d'ornements, guirlandes, fleurs et fruits, et une profusion de couleurs qui produisent un véritable feu d'artifice dont l'œil est à la fois ébloui et charmé.

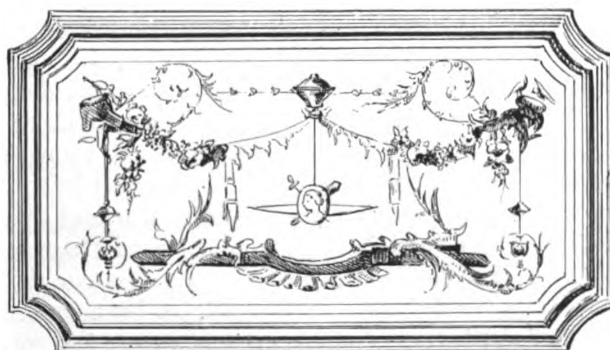
Christophe Huet exécuta aussi pour le duc de Bourbon dix grandes toiles décoratives dont la hauteur varie de 2m,70 à 3m,10 et la largeur de 1 mètre à 1m,60. Ces peintures représentent des paysages d'Extrême-Orient, surtout de la Chine et du Japon, animés par des bêtes dont le caractère exotique n'implique pas la ressemblance, chiens, lapins, moutons, perroquets, singes, oiseaux, cygnes, etc. Ces peintures, aujourd'hui conservées à Chantilly, sont signées *C. Huet, 1735*. Enfin, dans l'état des dettes de Mlle de Clermont, payées après sa mort, je relève : « A Huet, peintre d'histoire, pour deux mémoires de travaux exécutés au Petit-Luxembourg en 1741, 658 livres ».

Jusqu'à ces dernières années, on ne connaissait Christophe Huet que par Dargenville et Piganiol de La Force ; le premier lui attribue positivement les panneaux célèbres de l'hôtel de Rohan (Imprimerie nationale) et du château de Champs ; le second signale, au château de Bagnolet, qui appartenait au duc d'Orléans, une salle à manger ovale, toute couverte par Christophe Huet, de « très excellentes peintures où l'on voit des jeux de Chinois, avec des paysages très légers, enfermés dans des ornements de guirlandes de fleurs ». Edmond de Goncourt a ignoré Christophe Huet, et, devant les *Singeries* de Chantilly, il n'a vu que Watteau: « Partout rayonne doucement la signature de Watteau ». Or, Watteau était mort en 1721, et la *Petite Singerie*, nous l'avons vu, n'est pas antérieure à 1735. Gillot, dont on a aussi prononcé le nom, mourut en 1722, Claude Audran en 1734. M. de Champeaux, le premier, dans son excellente *Histoire de la peinture décorative*, a essayé de rendre à Christophe Huet ce qui lui était dû. Les remarquables études de M. Dimier ont achevé de le mettre en lumière, et l'éminent critique d'art M. A. Gruyer, de l'Institut, est venu apporter à l'édifice une pierre de belle grandeur en attribuant à C. Huet, avec toute vraisemblance, — je n'ose pas dire avec certitude, le document écrit faisant défaut, — les deux *Singeries* de Chantilly. Il n'est pas jusqu'à l'écran placé devant la cheminée de la *Grande Singerie* qui ne soit lui-même de C. Huet, car il se trouve dans les *Singeries ou différentes actions de la vie humaine représentées par des singes*, recueil de douze pièces gravées par J. Guélard sur les dessins de ce peintre.

Les dix tableaux décoratifs de Chantilly achèvent de compléter l'œuvre aujourd'hui connue de Christophe Huet et dont l'ensemble est devenu singulièrement important. On savait, d'après les livrets, que les salons de l'Académie de Saint-Luc avaient exposé, de 1751 à 1756, de nombreux tableaux d'animaux et d'oiseaux peints par C. Huet; mais tous ont disparu, à l'exception du tableau du musée de Nantes qui représente un *Chien en arrêt sur des cailles*, signé *C. Huet*, 1740. Les peintures de Chantilly sont donc intéressantes, non seulement par l'adjonction qu'elles apportent à l'œuvre de Christophe Huet, mais surtout par ce qu'elles nous apprennent de la manière de l'artiste et par la variété qu'elles montrent dans son talent; elles révèlent un art si différent de celui des *Singeries* qu'il n'était encore venu à l'idée de personne d'attribuer les deux œuvres au même maître.

En dehors de la *Petite Singèrie,* il n'est guère possible de se rendre compte de l'ancienne décoration du rez-de-chaussée du petit château, dont la distribution a été profondément modifiée, sous la Restauration d'abord, puis à l'époque du mariage de M. le duc d'Aumale. Nous savons seulement que, sur la face qui regarde la pelouse, il était divisé en deux appartements, dont l'un était désigné sous le nom d'*appartement bleu;* dans celui-ci, une chambre a conservé de belles boiseries du XVIIIe siècle, dont cinq panneaux sont ornés de sujets sculptés en haut-relief, représentant des instruments de musique, de chasse, de jardinage, de culture. Les deux appartements étaient séparés par une salle ornée de tableaux et de dessins représentant les plus belles maisons des environs de Paris; là étaient alors placées deux vues de Chantilly faites pour le duc de Bourbon et conservées aujourd'hui au Musée Condé, deux grands dessins exécutés à l'encre de Chine et au bistre, dont l'un comprend le portrait du prince; ils sont signés d'un nom bien inconnu, S. T. H. et S. S. Marolles, sans doute deux frères; je n'ai trouvé ce nom que dans le livret du Salon de 1739, qui mentionne deux dessins à la plume, dont une vue de la place Royale de Bordeaux, par Marolles, « dessinateur, ingénieur du roi ». Le Musée Condé conserve aussi un très beau plan, dessin et couleurs, exécuté en 1738 et montrant, en élévation, tous les bâtiments édifiés par le duc de Bourbon à Chantilly, y compris les maisons de la ville naissante. Il fut payé 1 500 livres au peintre Dubourg; le sculpteur Bernard reçut 400 livres pour l'encadrement.

(*A suivre.*) Gustave Macon.



UNE FACULTÉ DES ARTS

Berlin, décembre 1901.



ARMI les traits qui distinguent les Universités allemandes des nôtres, un des plus significatifs est l'importance accordée ici aux études artistiques : archéologie, esthétique, histoire des beaux-arts et de la musique, y sont enseignées dans de nombreuses chaires, et par des spécialistes. Ces études sont sur le même plan que les autres, confèrent les mêmes titres, retiennent autant d'élèves. N'y a-t-il pas là, pour les Universités françaises, un exemple à suivre, et même à dépasser ?

L'expérience a vite montré, pour chaque branche spéciale d'études et pour l'Université elle-même, les avantages du nouveau régime créé par la loi de 1896 : réunion des diverses Facultés en un seul corps, doué de personnalité civile, admis à posséder, à hériter, indépendant, autonome, et, avant tout, solidaire. Or il y a encore un ordre d'études qui ne participe point à ces avantages et qui, en revanche, ne collabore pas à l'intérêt commun : c'est l'enseignement artistique. L'Université de Paris peut et doit s'adjoindre une Faculté des Arts, en annexant l'École des Beaux-Arts et le Conservatoire ; et de même les Universités de province qui voisinent, elles aussi, sans communiquer, avec une École des Beaux-Arts et un Conservatoire.

Si ce projet heurte des objections, elles ne semblent pas irréfutables. L'Université, dira-t-on, s'occupe de science et non pas d'art. A cela on peut répondre que l'Université s'occupe non de science pure, mais d'enseignement ; que l'art s'enseigne, lui aussi, et que la plus libre inspiration doit disposer de connaissances techniques.

Seconde instance : l'enseignement artistique diffère trop de l'enseignement scientifique pour aller de compagnie avec lui. Mais déjà l'Université donne des enseignements très divers. Y aurait-il moins de rapports entre une chaire de poésie française et une chaire d'harmonie qu'il n'en existe actuellement entre une chaire de pathologie interne et une chaire de droit commercial ?

D'ailleurs, ces objections, lorsqu'on y réfléchit, se trouvent déjà ruinées par les faits. Le grand maître de l'Université s'appelle ministre de l'Instruction publique *et des Beaux Arts*. L'École des Beaux-Arts possède un professeur de littérature, et le Conservatoire un professeur d'histoire de la musique. De même, on enseigne à la Sorbonne l'histoire de l'art : des cours pareils existent encore à l'École du Louvre. Les

éléments d'une Faculté des Arts sont tout prêts : il ne s'agit que de les assembler. Ce ne serait pas une révolution, mais une réforme inspirée par l'esprit d'ordre, et qui équivaudrait à une création.

Il est facile de présumer les avantages d'une telle création pour les deux écoles annexées, pour l'Université entière, et pour le public où elle recrute ses élèves, c'est-à-dire la jeunesse française, et, avec elle, l'avenir de l'esprit français.

Avantages matériels d'abord : on sait grâce à quel système d'inscriptions et d'immatriculations les Facultés couvrent tout ou partie de leurs frais. Ce système n'existe point pour le Conservatoire et l'École des Beaux-Arts, où tout l'enseignement est professionnel, fermé à l'entrée par des concours, et gratuit. Ces deux écoles coûtent et ne rapportent pas. Qu'elles appartiennent à l'Université et en adoptent le régime plus libre, comme les autres Facultés, la Faculté des Arts vivra par elle-même. L'Université ne prendrait au Conservatoire que les classes d'harmonie, de fugue, de composition musicale, et laisserait subsister en dehors d'elle les classes dramatiques : elle ferait, avec des ressources supérieures, ce que MM. d'Indy et Bordes font à la *Scola cantorum*. Et on pourrait organiser sur le même plan l'étude des beaux-arts. Le projet est réalisable puisqu'il est, ailleurs, en partie réalisé.

Aux avantages matériels qu'on peut attendre s'ajouteraient des avantages supérieurs. Par tradition et par préjugé les artistes sont tenus dans une sorte d'exil intellectuel. Dans la société contemporaine il existe très peu de communication entre la jeunesse intellectuelle et la jeunesse artistique, entre les étudiants de l'Université et ceux des Beaux-Arts ou du Conservatoire. Cela tient en partie à la séparation officielle des écoles qu'ils fréquentent. On s'en doute un peu : l'Association générale des étudiants admet parmi ses membres les peintres et les musiciens. Bien plus, ce que l'administration refuse à Paris, elle l'admet en Italie comme un bénéfice réservé à l'élite issue des concours, aux « prix de Rome » et aux membres de l'École française. La création d'une Faculté des Arts offrirait ici, à tous les étudiants et à tous les élèves artistes, le bénéfice d'une vie commune. Faut-il être à Rome pour trouver cela ? Ce que les artistes y gagneraient, on le prévoit sans peine. L'Université est fière de ses méthodes, propres à former moins des hommes de métier que des esprits libres, munis des connaissances nécessaires pour travailler ensuite par eux-mêmes. Les résultats des concours annuels ne font-ils pas souhaiter que l'enseignement des Beaux-Arts et de la musique se rapproche tant soit peu de cet idéal ?

Le profit serait au moins aussi grand pour les élèves de l'Université. Les anciens élèves de l'École française à Rome peuvent dire ce qu'ils doivent à la compagnie des artistes. Le jour où, à Paris même, les artistes deviendraient des *camarades* pour les étudiants, le jour où se multiplieraient entre eux les rencontres, les causeries, les amitiés, ce jour-là ils s'étonneraient d'avoir jusqu'ici vécu sans se connaître et sans se pénétrer. Les peintres et les musiciens se feraient une idée plus juste de la littérature, ce qui les guérirait de la peinture et de la musique littéraire. Les littéraires concevraient mieux la dignité intellectuelle et morale de l'art. Ils comprendraient qu'un homme insensible à la beauté est une façon d'infirme ou d'ignorant. Ils verraient dans le bon goût le complément indispensable du bon sens, et cela aussi serait un heureux résultat.

Le moment est venu de ne pas dédaigner plus longtemps d'aussi grands avantages. Une sorte d'inquiétude artistique envahit aujourd'hui beaucoup d'esprits. C'est elle qui favorise l'extraordinaire développement de l'*art public*, de l'*art nouveau*, du *modern style*, dont les manifestations diverses sont souvent si incohérentes. Il y a deux causes au succès de cet art maladif : 1° un désir général d'éprouver des joies artistiques; 2° un défaut d'éducation, grâce auquel les pires excentricités peuvent soutenir des prétentions au titre d'art. D'où l'on peut tirer deux conclusions : 1° le jour où, par l'organisation d'une Faculté des Arts dans nos grandes Universités, la musique et la peinture auraient acquis le même droit de cité intellectuel que les belles-lettres ou les sciences, le jour où ces études seraient sanctionnées par des diplômes de même parchemin et conféreraient les mêmes prérogatives, ce jour-là un nombre énorme de jeunes gens s'y donneraient; 2° de tous ces jeunes gens, on ne ferait pas des artistes : c'est trop évident pour qu'il y ait même besoin de s'en défendre. Au moins, on instruirait leur goût, et, après quelques années d'études à la Faculté des Arts ils sauraient sentir juste, comme d'autres — et eux-mêmes peut-être — savent penser juste. On aurait des *dilettanti* au lieu d'avoir des *snobs*, ce qui ferait une différence énorme entre la société future et la société présente.

Avantage qui, à son tour, en amènerait d'autres. D'abord, cette bourgeoisie dont l'Université contribuerait à élever le goût compose, en grande partie, le public et la clientèle des artistes. Qu'elle apporte dans les questions d'art un jugement plus éclairé et plus sûr, les conditions du succès pour les artistes seront ramenées à la question de mérite, et le niveau de la production s'élèvera du coup. Ensuite, la théorie de Taine sur l'action des milieux exprime une vérité historique, plusieurs fois vérifiée : il y a des climats et des saisons de l'esprit humain, plus ou moins favorables à l'éclosion du génie et du talent. De même le chêne ne pousse bien qu'en forêt : un chêne vigoureux, qui domine les autres, aurait végété dans l'isolement. Ainsi, en voulant instruire et élever le goût de la jeunesse française, on ne prétendrait pas fabriquer à coups de diplômes et d'examens un seul homme de génie, mais on rendrait le *milieu* plus propice au développement du talent et du génie.

En un mot, la curiosité qui attire présentement l'esprit français vers les choses d'art est un symptôme très significatif, mais qui peut être regardé comme très alarmant ou comme très favorable, selon le traitement qu'il suggérera. Selon qu'on amusera cette curiosité au lieu de la satisfaire, selon qu'on la flattera au lieu de l'instruire, elle présage pour le temps qui vient une sorte de décadence alexandrine, ou peut-être une nouvelle Renaissance. L'État, et spécialement l'Université, éducatrice de l'esprit national, ne peuvent rester indifférents, — n'étant pas irresponsables — devant cette alternative. Par l'annexion de l'École des Beaux-Arts et du Conservatoire de musique, l'Université ne chercherait pas seulement à élever l'enseignement artistique officiel au-dessus du savoir-faire ; elle établirait une fraternité vivante et féconde entre les jeunes artistes et les jeunes étudiants ; elle encouragerait le culte et le respect des arts, en les admettant, comme ils y ont droit, aux mêmes dignités, aux mêmes honneurs, aux mêmes bénéfices que les lettres ou les sciences. Et si tel peut être son rôle, tel n'est-il pas son devoir ?

JEAN CHANTAVOINE.

A TRAVERS LE TURKESTAN RUSSE[1]



Un jeune Ouzbeg d'Andijan

Ce n'est pas d'aujourd'hui que datent les premiers pas de M. Krafft comme « pèlerin du monde » : il y a une quinzaine d'années déjà, un voyage de dix-huit mois autour de la terre, par les Indes, la Chine, le Japon et l'Amérique, lui offrait l'occasion d'acquérir et de perfectionner cette science des grandes excursions, vers lesquelles sa nature entreprenante et son tempérament d'artiste le poussaient irrésistiblement.

Tout pénétré des merveilles rencontrées aux quatre coins du globe et désireux de voir les grandes routes du monde plus fréquentées, il écrivait à son retour : « Certes, ils ne sont pas assez nombreux encore, les Français qui, profitant de leur fortune et de leur indépendance, ou qui, encouragés par leurs familles trop souvent craintives, se décident à parcourir l'univers. Ne les compte-t-on pas trop facilement aussi ceux qui, libres d'appréhensions pour la plupart mal fondées, vont chercher dans nos propres colonies et dans nos centres lointains, où l'idiome anglais règne maintenant sans partage, l'activité et la prospérité que tant d'étrangers savent y trouver. »

L'auteur d'une semblable profession de foi devait bien certainement récidiver. Il le fit. Même, à sa dernière excursion, il lui arriva cette aventure charmante — et combien digne d'un vrai voyageur — qu'ayant passé la mer Caspienne, en compagnie du savant baron de Baye, pour faire une courte visite à Boukhara, à Samarkand et à Tachkent, il séjourna dans ce pays pendant de longs mois. Et telle est l'impression que lui laissa ce pittoresque Turkestan, cette contrée grande comme un quart de l'Europe, que délimitent la Caspienne, les steppes de la Russie d'Europe, la Chine,

[1] *A travers le Turkestan russe*, par Hugues Krafft. — Paris, Hachette, 1901, in-folio.

la Perse et l'Afghanistan, qu'il lui semble, quand il en parle — et il en parle fort agréablement — acquitter une dette de reconnaissance.

Si proche de nous — à quinze jours de Paris à peine, grâce aux lignes transcaspiennes — le Turkestan n'est pas, il s'en faut, encombré par les voyageurs étrangers; certes, la bibliographie de cette contrée ne laisse pas d'être imposante, mais, il faut bien l'avouer, elle est plus scientifique que pittoresque, plus géographique et historique qu'artistique et documentaire. Pour un observateur n'ayant d'autres préoccupations que sa propre jouissance, il y avait donc là un champ magnifique et vierge à peu près de toute tentative maladroite qui eût pu en diminuer l'intérêt.

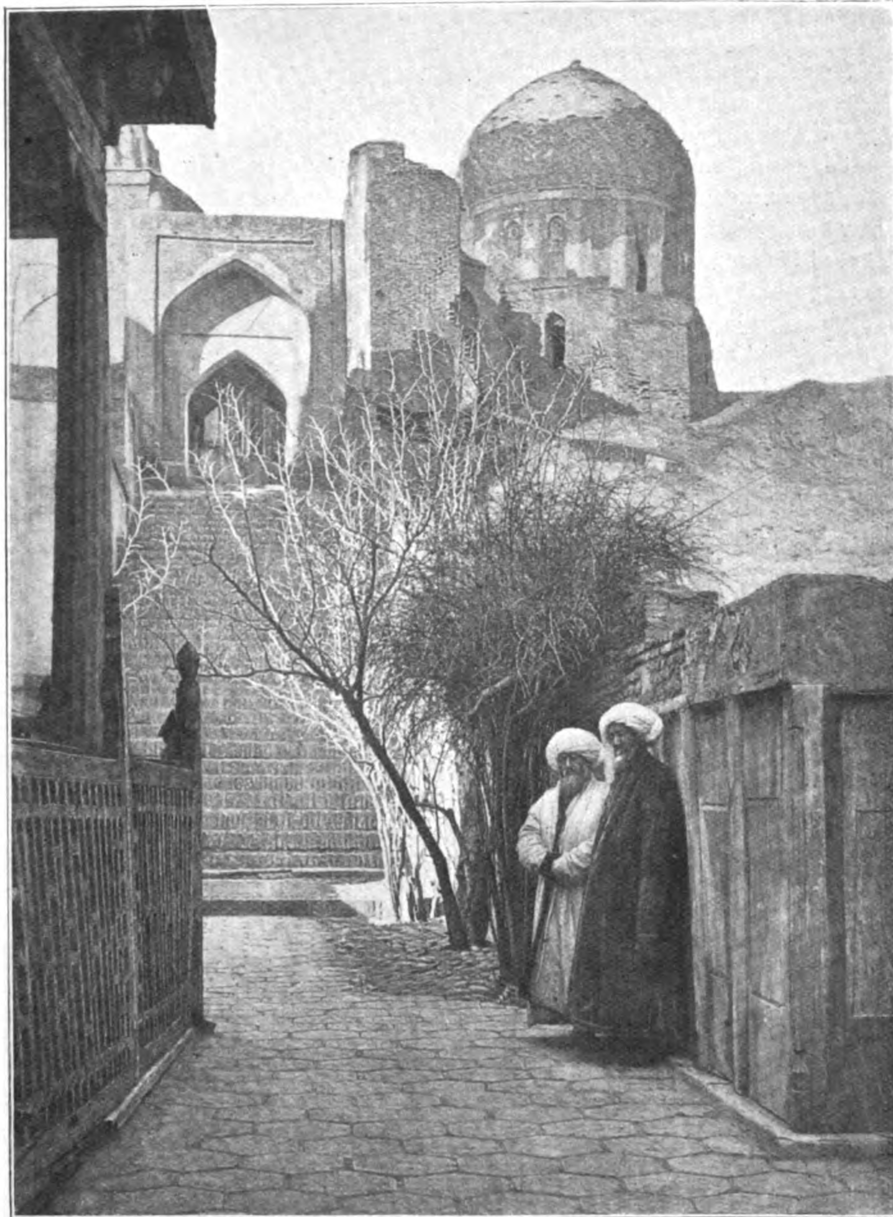


Un petit enfant musulman porté par une jeune servante

M. Krafft l'a bien compris, et si le livre qu'il nous donne aujourd'hui était le seul qui restait à écrire sur cette admirable contrée, force nous est de reconnaître qu'on ne pouvait le documenter avec plus de soin ni le présenter avec plus d'élégance. L'ouvrage a encore cet autre mérite de n'être pas le fruit d'une idée préconçue; les notes se sont accumulées lentement, par la force des choses, à mesure que les clichés s'impressionnaient, et le lecteur y gagne de la sincérité et de la simplicité, ce qui n'est pas aussi commun qu'on pourrait croire. Dieu nous garde des écrivains qui voyagent dans l'intention bien arrêtée de « faire un livre »!

Ici, rien de semblable n'est à craindre. Des nouvelles villes russes et des vieilles villes indigènes — les unes apportant avec elles toute la laideur de la civilisation, les autres montrant avec orgueil les ruines des palais merveilleux d'antan, — des campagnes et des demeures, des personnages de hautes castes et des types populaires, des fêtes religieuses du Ramazan et des courses folles du Koup-Karé, l'auteur nous offre un tableau animé, chatoyant et qui varie à chaque page; nous sommes transportés au cœur même de ce pays, où le pittoresque inédit, l'originalité sans préparations compensent amplement les fatigues et les privations du voyage.

J'ai dit que M. Krafft était artiste : un crayon expressif, une palette sobre, mais juste, lui ont permis, dans ses précédentes pérégrinations, de rapporter les plus agréa-



Le grand escalier conduisant a la ruelle des mausolées de Chah-Zindé, a Samarkand

bles souvenirs de voyage. Or, en même temps qu'il « croquait » une ruine ou qu'il « lavait » un paysage, il développait cette faculté de saisir le site, le type ou la scène pittoresques dans leur présentation la plus complète et dans leur instant le plus expressif. Qu'on imagine maintenant le résultat obtenu par une collaboration parfaite de ce sens artiste avec la finesse et la fidélité d'un de ces prodigieux objectifs tels qu'on en fabrique aujourd'hui : chaque déclenchement d'obturateur nous vaudra un véritable tableautin, d'une scrupuleuse documentation, d'un naturel achevé, en même temps que d'une composition le plus souvent trouvée sans tâtonnement. Et l'on a dans ce volume deux cent soixante-cinq occasions d'en faire la preuve !

Enfin, si l'adaptation de l'illustration au texte est aussi absolue qu'on peut le désirer au point de vue de l'esprit, elle l'est également au point de vue de la matière. Héliogravures Dujardin et phototypies Berthaud s'unissent aux caractères de l'imprimerie Hérissey et au papier filigrané du Marais pour faire de ce livre une œuvre véritable, dont toutes les parties concourent à la perfection de l'ensemble.

Demain, peut-être, les villes achèveront de se transformer, les types s'abâtardiront, les coutumes se pervertiront ; l'Occident aura fait son œuvre, suivant les lois rigoureuses du progrès ; le Turkestan russe sera devenu tellement russe qu'il n'aura plus de Turkestan que le nom... et les ruines. Il est donc tout particulièrement intéressant de voir un tournant de civilisation aussi capital à noter, retracé dans un ouvrage aussi parfaitement significatif de l'art du livre à notre époque.

ÉMILE DACIER.



BIBLIOGRAPHIE

Burne-Jones, par O. von Schleinitz, 55e volume des *Künstler-Monographien*. 1 vol. gr. in-8° avec 113 illustrations, chez Velhagen et Klasing, à Leipzig.

Voici l'ouvrage le plus complet qui ait paru jusqu'ici, dans aucune langue, sur le maître néo-préraphaélite, et il se trouve que c'est précisément aussi celui dont le prix est le plus abordable pour la foule de ses admirateurs. Il est publié dans la collection des monographies de peintres, éditée par MM. Velhagen et Klasing, dont on connaît déjà les excellents volumes sur Lenbach, sur Defregger, sur Menzel. Le *Burne-Jones* de M. le baron O. de Schleinitz se trouve être le 55e de la série et peut-être le plus remarquable. Outre une biographie très détaillée et un aperçu très exact des dimensions et des prix des diverses œuvres du maître, il ne contient pas moins de 113 reproductions parfaitement choisies et habilement groupées, c'est-à-dire la collection la plus complète réunie, dans ces conditions, jusqu'à ce jour.

Beaucoup d'admirateurs de Burne-Jones trouveront là des œuvres qu'ils n'ont probablement jamais vues, à moins qu'ils n'aient suivi les expositions rétrospectives de Londres, et qui ont été très rarement reproduites : par exemple, les quatre tableaux de l'exquise *Briar Rose*, l'*Amour déguisé en Raison*, le *Chevalier miséricordieux*, *Saint Théophile et l'Ange*, *Saint George et le Dragon*, *le Moulin*, *Persée et les Nymphes*, *Aurora*, *Vespertina Quies*, et quelques portraits. De plus, la méthode inaugurée dans l'édition allemande de la *Peinture anglaise* de M. de La Sizeranne : la juxtaposition des œuvres de Burne-Jones et de celles des primitifs italiens dont il s'est inspiré, a été si largement appliquée ici, que c'est une véritable innovation. A côté du *Roi Cophétua*, on voit la *Vierge de la Victoire*, de Mantegna ; non loin des *Hespérides*, le *Printemps*, et en regard de la *Sponsa di Libano*, la *Naissance de Vénus*, de Botticelli. Comprise ainsi, l'illustration d'un livre d'art offre une précision et un enseignement qui ajoutent à la joie des yeux une documentation pour l'esprit et l'on peut dire que, dès lors, *a thing of beauty* est non pas seulement *a joy*, mais devient aussi *a law for ever*...

Artistes oubliés, par Fournier-Sarlovèze. — Paris, P. Ollendorff, 1902, in-4°.

Il y a, parmi ces artistes méconnus que M. Fournier-Sarlovèze s'est donné pour tâche de remettre en honneur, une physionomie qu'il a dû étudier avec plus de joie intime que toutes les autres, parce qu'il n'est pas sans offrir avec elle plus d'un point de ressemblance et qu'une secrète sympathie nous porte vers nos « semblables » : je veux parler de Massimo d'Azeglio, peintre, écrivain, homme politique, un des

derniers représentants de cette « universalité » chère aux hommes de la Renaissance et que M. Fournier-Sarlovèze tâche, par l'exemple, à faire refleurir aujourd'hui.

Mais d'Azeglio est le dernier en date dans cette suite d'études, dont nos lecteurs ont pu goûter l'intérêt et la variété, puisqu'une bonne part d'entre elles ont été publiées dans cette *Revue*. Histoire de notre art provincial, avec l'article consacré à Claude Lulier, le sculpteur bisontin du XVe siècle ; histoire de l'art italien, avec cette monographie des sœurs Anguissola qui a été une véritable révélation ; histoire de l'art en Autriche et en Russie, avec les chapitres retraçant la vie de J.-B. Lampi, le portraitiste du XVIIIe siècle, et celle du dessinateur et poète Ferdinand de Meys ; amateurs, avec le général Lejeune et Costa de Beauregard, professionnels avec Pierre de Franqueville et les collaborateurs de Fouquet au château de Vaux, ce livre touche à tous les siècles, du XVe au XIXe, à tous les arts, à tous les pays d'Europe.

Et l'on ne sait ce qu'il faut admirer le plus, en M. Fournier-Sarlovèze, de l'amateur infatigable qui réunit patiemment des documents épars aux quatre coins de l'Europe, ou du critique éclairé qui les commente.

R. G.

La création de Versailles, d'après les sources inédites, par Pierre de Nolhac. Étude sur les origines et les premières transformations du château et des jardins. — Versailles, L. Bernard, 1901, in-folio.

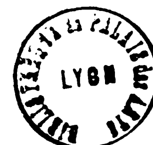
De Louis XIII jusqu'à Louis-Philippe, tous les souverains ont modifié Versailles ; pour ne parler que de Louis XIV, il n'est guère d'appartement dans le château, ni de bosquet dans les jardins, qu'il n'ait, à plusieurs reprises, fait, défait et refait. Rien n'était donc à la fois plus difficile et plus utile que de restituer les états successifs du palais et du parc, et de déterminer d'une façon précise ce qui, maintenant encore, subsiste de chacun d'eux.

Personne n'était mieux désigné, pour entreprendre cette histoire de Versailles, basée seulement sur les pièces authentiques, que M. Pierre de Nolhac, le savant et zélé conservateur du palais de Louis XIV. Le volume qu'il publie aujourd'hui est consacré à la première période de l'histoire de Versailles, celle qui, commençant avec la fondation du « château de cartes » de Louis XIII, s'arrête avant la mise en œuvre des grands projets de Mansard. C'était jusqu'ici la période sur laquelle les notions exactes faisaient le plus défaut. M de Nolhac, en se reportant aux documents contemporains, est arrivé à établir qu'il ne reste plus que fort peu de chose des constructions de Louis XIII, et que son fils est bien le véritable créateur de Versailles. Cette création, M. de Nolhac nous y fait assister au jour le jour, mettant sous nos yeux, pour chaque appartement, pour chaque bosquet, les devis, les plans et les comptes des artistes. En même temps, il évoque, en historien, les événements qui se rattachent aux lieux qu'il nous décrit. Son livre n'est pas seulement le plus scientifique, mais le plus vivant qu'ait inspiré Versailles.

M. D.

Le gérant : H. Denis.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY





LE MUSÉE CARNAVALET

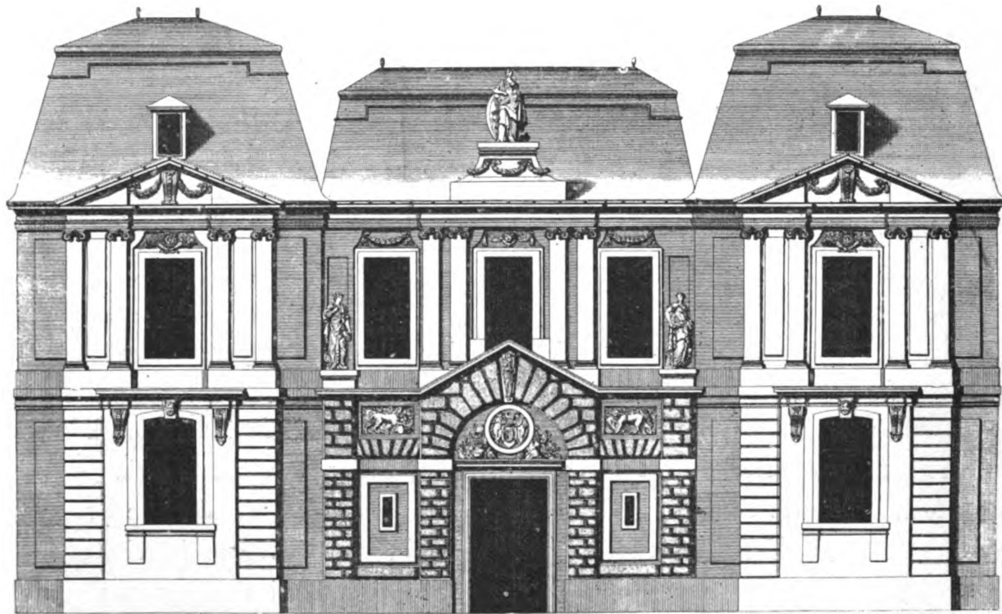
L'HOTEL



Le musée de l'histoire de Paris s'accroît de tant de richesses que bientôt il lui faudra doubles salles, doubles galeries, nouvelles cours, nouveaux jardins. Aujourd'hui, on doit se presser de décrire le musée dans le cadre de l'antique hôtel Carnavalet. Ces pierres gallo-romaines, que livre incessamment le sol de Paris, ces statues et ces colonnes de la gothicité, ces bustes, ces tableaux, ces meubles, ces objets d'art de l'époque si purement française des deux derniers siècles, et tant de témoins écrits, gravés, sculptés, des enthousiasmes et des discordes de quatre révolutions, nous les voyons réunis dans ce monument de la Renaissance, restitué, agrandi par l'érudition de notre temps. L'histoire de cet édifice est l'introduction naturelle d'une vue générale du musée.

L'HÔTEL D'ESLIGNERIS. — PIERRE LESCOT ET JEAN BULLANT. — JEAN GOUJON ET PAUL PONCE.

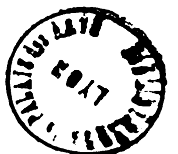
En 1544, le fils d'un échanson de la reine de Navarre, Jean de Ligneris, ou plutôt d'Esligneris, seigneur de Crosne, près Corbeil, président au Parlement de Paris, voulut une habitation en ville, ouvrant sur la campagne. Il la



FAÇADE PRINCIPALE DE L'HÔTEL CARNAVALET

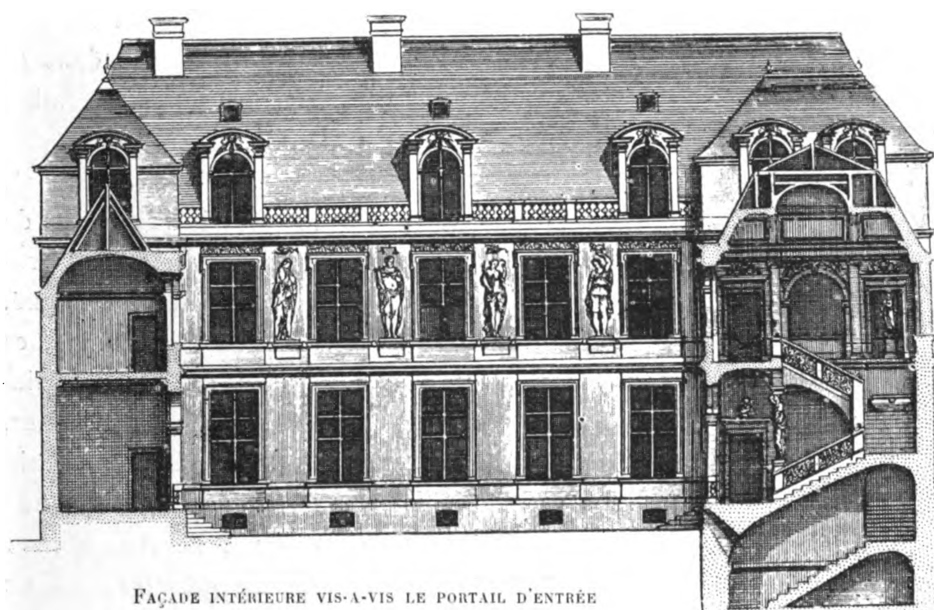
fit bâtir dans les terrains maraîchers qu'on appelait la Culture Sainte-Catherine. Sous François Ier, ces marais commençaient assez près de ce labyrinthe de l'hôtel Saint-Paul où s'étaient tant agités les premiers Valois. La cour se répandait aux châteaux de la Loire ; le quartier, moins brillant peut-être que sous Charles VI, n'en fut pas moins la résidence du beau monde et du monde grave.

Le président s'adressa au premier maître de ce temps, Pierre Lescot, sinon à Jacques Androuet Du Cerceau, comme le croyait Blondel (*Architecture française*, t. II). Actuellement, nous professons que Lescot donna les



plans et commença de construire. Son sculpteur était Jean Goujon. Mais en 1546, Lescot, nommé surintendant du Louvre, quitta ce travail; Jean Bullant l'acheva. C'était Jean II, le plus illustre de cette dynastie d'architectes.

« Dans les villes, le logis seigneurial se réduit, comme au moyen âge, à un corps d'habitation retiré au fond d'une cour, des bâtiments de service sur les rives de cette cour, et en façade, une aile basse à toiture en terrasse, que la vue peut franchir » (Dispositions primitives de l'hôtel Carnavalet). —

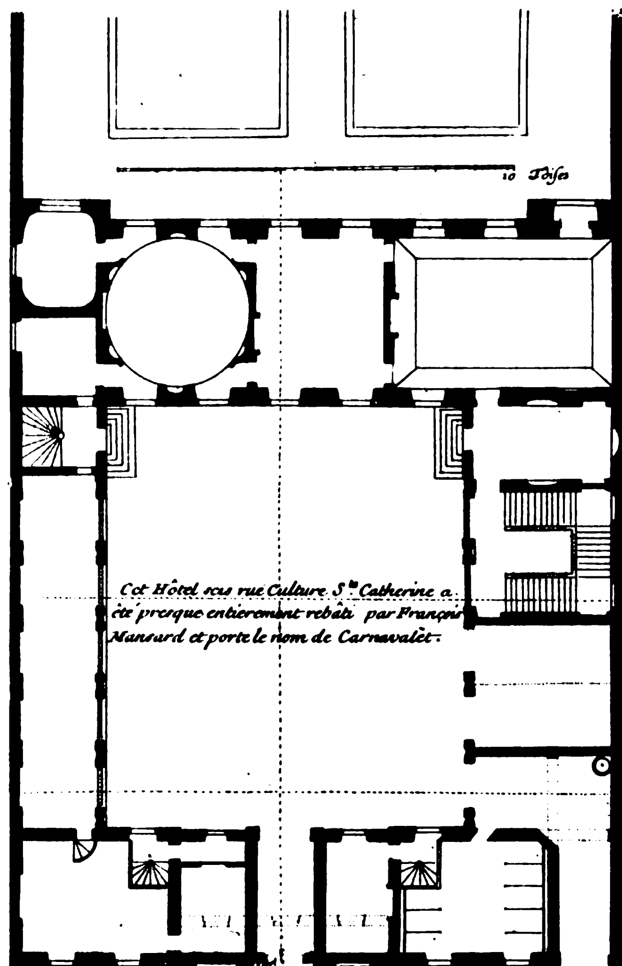


Façade intérieure vis-à-vis le portail d'entrée

(A. Choisy, *Histoire générale de l'architecture*, t. II, p. 722.) — Tel fut l'hôtel d'Esligneris. Blondel, qui donne, en 1752, les dessins de l'architecte Jean Marot, exécutés en 1625 pour le *Recueil des belles maisons de Paris*, Blondel n'a pas nettement dégagé les constructions anciennes. Les planches de Marot montrent sur les quatre côtés de la cour des toits inclinés, percés de fenêtres cintrées. Nous penchons vers l'hypothèse de A. de Montaiglon, que la toiture de Lescot était en terrasses, du moins sur les arcades et sur l'avant-corps (*Rapport à la Société des Antiquaires de France*, 1867).

A droite et à gauche du grand corps de logis, deux pavillons avancés contenaient les escaliers et le vestibule ; on y accédait de la cour par deux portes

en retour d'équerre, élevées de quelques marches. De ces pavillons partaient deux ailes en arcades (cinq de chaque côté), ouvertes du côté des communs, l'aile droite, au nord, et qui éclairaient de l'autre une longue galerie, sorte de promenoir couvert; elles étaient fermées à hauteur d'appui par de larges balustrades d'une seule pièce fouillées à même le bloc (Analyse d'une notice de M. Jacques Du Breuil, dans *Le mois artistique*, décembre 1866).



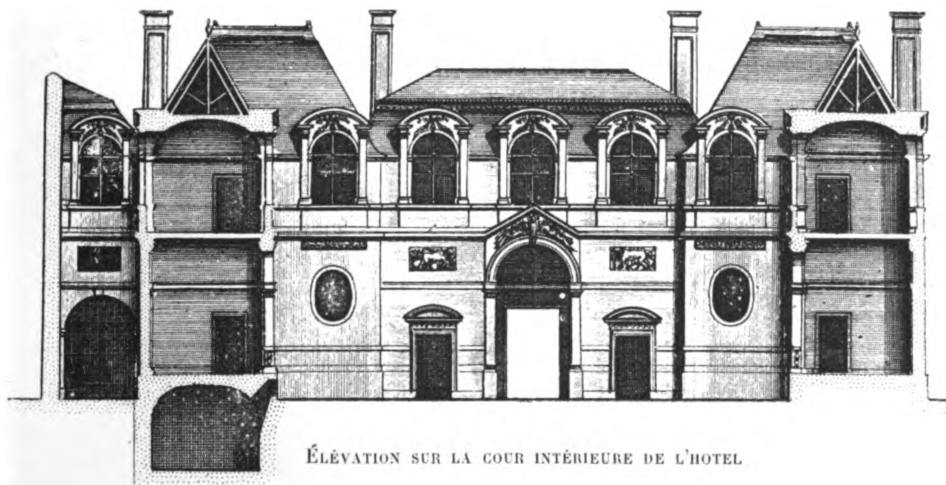
Plan de l'hôtel Carnavalet, d'après Blondel.

·Tous, depuis Sauval, le grand historien de Paris, ont admiré le travail singulier, très soigné, de cette aile du sud, ce choix, cette appropriation de pièces énormes, taillées selon le dessin des formes. « Jamais une coupure ne vient abîmer ni un pilastre, ni un montant, ni un bandeau. Les lignes de suture sont toutes cachées dans les lignes de motifs. » Nous dirions aujourd'hui « concordantes aux lignes de motifs ». C'est ce que nous appelons l'architecture sincère.

Art encore tout français. Les fenêtres à meneaux de pierre sont de facture gothique, quoique terminées en haut à angle droit : on y voit le travail de la pierre nue, de plein appareil, sans revêtement. L'Italie apparaissait pourtant par ces arcades en plein cintre sur piliers carrés, et par ce portail

également cintré, entouré de bossages vermiculés, comme un palais florentin.

A. de Montaiglon affirme que « la porte n'avait autrefois que son arche, couverte non pas d'un fronton complet, mais des deux seuls rampants appliqués sur les reins mêmes de l'arc, et dans leur apparence nets, petits, élégants, peu aigus au centre et tout à fait analogues aux frontons de la fontaine des Innocents, qui, dans son ancienne forme, se profilaient sur le



Élévation sur la cour intérieure de l'hotel

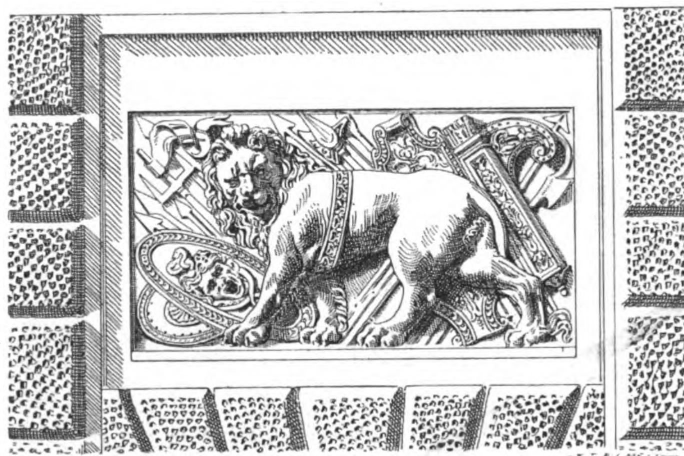
ciel à la suite l'un de l'autre. La saillie des bossages, le prolongement très ressenti du claveau central, ne sont compréhensibles que si leur courbe se dessinait dans le vide, comme elle se voit maintenant du côté de la cour » (*Op. cit.*).

Pierre Lescot, allant renouveler le Louvre, emmena Jean Goujon. Mais déjà probablement les sculptures du portail étaient achevées; ou bien Jean Goujon avait donné des dessins à des élèves; ou encore, il put continuer, pendant que Bullant bâtissait, à livrer les sculptures promises.

A la clef du portail, Jean Goujon éleva une figure sereine, une femme de demi-nature, debout sur un globe, et tenant en main une corne pleine de fleurs. Dans la cour, au claveau correspondant, il éleva une autre figure, de même dimension, debout aussi sur un globe, tenant de la main droite un joug, et de l'autre un bâton de commandement. De chaque côté, deux Renommées assises, accoudées, tenant des lauriers et des palmes. A droite et

à gauche, un peu au-dessous, et surmontant deux petites portes latérales, deux lions soumis marchèrent parmi les trophées. Lions symboliques du magistrat : *Justitia inter leones.* Ces trophées sont, dit-on, de Paul Ponce, le grand Italien, l'élève de Michel-Ange.

Les déesses, en haut-relief, sont de signification imprécise. Leur démarche aérienne, leurs fronts hauts et découverts, sous la coiffure de Diane de Poitiers, leurs yeux riants, dédaigneux et subtils, ne disent guère ce qu'elles représentent. Ce sont les Femmes de Jean Goujon. Sans doute elles existèrent,



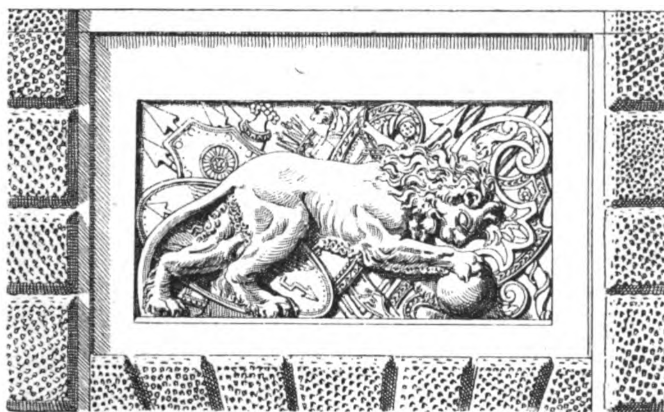
Bas-relief droit de la façade
(attribué à Paul Ponce).

mais ni avant, ni après lui, le génie de la Renaissance et le génie de la France ne se sont alliés avec cette harmonie pour créer d'idéales figures. On les appelait autrefois *la Force* et *la Tempérance*, on dit aujourd'hui *l'Abondance* et *l'Autorité.* On a dit aussi les deux Thémis, et les Renommées accoudées furent aussi appelées des Victoires. Le XVIe siècle énigmatique enveloppait encore ses symboles de langages incertains.

Et tel est aussi le style des quatre grandes figures qui tiennent l'intervalle des fenêtres sur le haut étage du logis central. Sont-ce les *Mois* ou les *Saisons*, ou les *Ages de la vie ?* Ce jeune homme hardi, heureux, robuste, qui porte des fleurs, ayant au-dessus de sa tête le signe du Bélier, c'est Avril, c'est *le Printemps.* Cette femme qui tient d'une main une faucille, et de l'autre une gerbe, sous le signe de l'Écrevisse, c'est Juin, *l'Été.* Cet Hercule

qui porte des fruits et une corne d'abondance, c'est *l'Automne*, sous la constellation de la Balance. Est-ce *l'Hiver*, est-ce *la Vieillesse*, cette femme longue et penchée, affaissée en ses voiles et perdue en ses souvenirs ? Au-dessus un feu qui tremble. Le Capricorne de décembre dit assez le ciel inclément.

Les Parisiens ont longtemps proclamé que ces figures étaient de Jean Goujon. Notre âge est moins crédule et les attribue à des élèves. Oui, il y a de la différence entre les déesses du portail, inaccessibles à la tristesse humaine, et les êtres plus agités, plus atteints par la vie, qu'on voit au mur



BAS-RELIEF GAUCHE DE LA FAÇADE
(attribué à Paul PONCE).

monumental. Jean Goujon donna-t-il seulement les dessins ? ou lui-même adopta-t-il, vers la fin, une facture plus pressée et plus ardente ?

Il dessina encore, et ses élèves exécutèrent le groupe des *Enfants* qui primitivement couronnait la porte nord sur la cour, et qui décore aujourd'hui l'entrée des appartements sur le premier palier de l'escalier (de Mansart) dans l'aile du sud. De lui encore est, au-dessus de la porte sud, le groupe des deux *Génies* porteurs de flambeaux. Ils se retournent, relevant la tête, et dardent leurs thyrses enflammés. Ils symbolisaient la Justice vigilante, même quand elle semble se reposer.

« De la propre main de maître Ponce. » Ces mots respectueux du bon Sauval expriment le prestige qu'ont exercé sur les artistes et les amateurs les fameux mascarons. Paul Ponce avait sculpté sur toutes les clefs de voûte des

arcades ces têtes de satyres. Après tant de remaniements, il n'en reste plus de sa main qu'aux arcatures de l'aile du sud. Ces satyres, ces animaux divins, ces dieux inférieurs, n'ont ici rien de comique. Leurs traits fins et sévères sont ceux d'êtres singulièrement réfléchis. Vont-ils parler, et de leurs lèvres ouvertes, d'un rigoureux rictus, livrer des secrets de la nature? ou des arrêts du destin?





Le Printemps

L'HÔTEL CARNAVALET. — JEAN II ANDROUET DU CERCEAU. — GERMAIN PILON.

Le président d'Esligneris mourut en 1556, laissant l'hôtel à son fils Théodore, capitaine de cinquante hommes d'armes, qui le garda plus de vingt ans. En 1578, il le vendit à Françoise de La Baume Montrevel, veuve de François de Kernevenen, qui signait Kernevenoy, pour se franciser; on prononça bientôt Carnavalet, avec cette propension à déformer les noms, qui fut, jusqu'à nos jours érudits, commune à toutes les classes de la société. Est-ce la dame de Carnavalet qui fit remplacer les terrasses par ces toits à combles brisés qu'on voit aux planches de Jean Marot, sur les quatre côtés de la cour, et qui n'existent aujourd'hui que sur le corps du logis du fond? On ne peut mieux décrire ces combles que ne le fit, en 1866, M. Du Breuil, dans la notice déjà citée : « Les fenêtres, cintrées et couronnées de frontons arqués, dépassaient la naissance des combles dont elles coupaient la ligne en se détachant à moitié sur la toiture. De ce côté (l'entrée), il n'y avait donc pas de *bel étage;* le portail seul devait attirer les yeux. Cette disposition d'un soubassement unique surmonté de fenêtres en saillie sur les toits se répétait sur les trois faces en retour à l'intérieur de la cour et faisait saillir le corps de logis principal, plus élevé d'un grand étage, et couronné

d'une balustrade de laquelle s'élançaït une haute couverte d'ardoises. Les frontons cintrés de toutes les fenêtres du comble étaient de ce côté soutenus par de légers pilastres et ornés de quelques sculptures ». L'auteur de cette description rapporte l'ordonnance du plan primitif. A. de Montaiglon y voit plutôt le goût de la fin de la Renaissance. A-t-on remarqué que, tout à côté de l'hôtel Carnavalet, des fenêtres semblables surmontent l'hôtel Lamoignon ?


L'Été

La dame de Carnavalet fit fermer sur la rue l'arc de la porte cochère, qui de cintrée, comme elle l'est encore sur la cour, devint ainsi carrée. Germain Pilon, sur ce tympan rapporté, sculpta les armes des Kernevenoy et les soutint par deux petits *Génies* portant des palmes. Ils sont bien de lui ; c'est son faire impétueux, sa touche à la fois souple et caressante, les mouvements imprévus de ses figures et leurs regards parlants. Aux angles, il cisela d'élégants trophées. Fort irrespectueusement pour l'œuvre de Jean Goujon, il sculpta la sphère qui supporte la *Thémis*, et il en tira ce masque long et plat, comique, masque de carnaval : *Carnavalet*.

En 1635, l'hôtel fut acheté par M. d'Argouges. qui fit venir, pour le remanier, Jean II Androuet Du Cerceau, le fils de Jacques. Il éleva un escalier monumental au nord, détruit en 1866. Est-ce Jean Du Cerceau qui éleva d'un grand étage l'aile du nord, et sans doute, à cet effet, en maçonna les arcades ? Blondel a cru aussi que François Mansart avait été chargé de restaurer.l'hôtel dès 1636, époque à laquelle il construisait l'église des Minimes. Cependant, son œuvre paraît mieux datée de 1660, époque du remaniement définitif.

M. D'AGAURRY. — FRANÇOIS MANSART ET VAN OBSTAL

On admet donc que c'est M. d'Agaurry, conseiller au Parlement de Grenoble et nouvel acquéreur de l'hôtel, qui appela François Mansart. Cet architecte, trouvant l'aile droite déjà exhaussée par Du Cerceau, la releva encore, à la hauteur du corps de logis central; il construisit à neuf, symétriquement, le premier étage de l'aile gauche. Dans ses constructions de la cour, il ne s'écarta guère du style qui règne au rez-de-chaussée. Sur la rue, il réédifia les deux pavillons d'angle et construisit tout le premier étage, « l'enrichit d'un ordre ionique fort régulier ». La façade se développe large et presque plane en ses trois pavillons, celui du milieu plus large, à trois fenêtres, et la fenêtre du milieu entourée de quatre pilastres; quatre pilastres aussi à la fenêtre des pavillons d'angle. Les trois frontons couronnent une corniche d'une très belle ombre portée. Les toits d'ardoise, plus élevés aux angles, ne surchargent pas cette ordonnance. Les guirlandes serpentent entre les volutes, autour des bustes qui frappent les claveaux des fenêtres; les guirlandes s'élèvent sur les frontons. Et pourtant cette façade blanche, riante et paisible, paraît froide et conventionnelle, et, le dirait-on, lourde, au-dessus des bossages accentués, redoublés à la porte, mais d'un si vif relief. C'est qu'elle est trop haute; c'est que ses lignes grecques, empruntées à l'architecture du *plein*, donnent une impression de stabilité systématique et de dimensions arbitraires.


L'AUTOMNE

Mansart n'était point un vandale. Blondel le loue éloquemment de son respect pour le génie : « Le soin qu'il a pris de conserver les chefs-d'œuvre de

Jean Goujon dans la réédification de cette porte, serait seul capable d'éterniser la mémoire de cet homme illustre. Combien d'architectes, inférieurs à Mansart, ont enseveli dans l'oubli d'excellents ouvrages, dans la crainte qu'ils ne détruisissent leurs productions, ou par la ridicule vanité de croire que ce qui n'avait pas été produit de leur temps, ou exécuté suivant leurs ordres, ne valait pas la peine d'être conservé » ! Blondel remarque « l'excellence où a été portée la sculpture dans le quinzième (seizième) siècle, et sa supériorité sur l'architecture de ce temps, — une architecture presque toujours pesante, et des membres rustiques, des formes basses et écrasées », malgré « quelque pureté dans les profils et certaine expression nerveuse dans la décoration ; d'un autre côté les architectes négligeaient souvent la simétrie et la proportion ».





L'Hiver

Mansart et Blondel devaient être insensibles à ce que la Renaissance française avait conservé de la structure gothique, logicienne, accentuée, vibrante. — Oui, mais cet art est triste, trop intime et fermé, complice du ciel du nord. Au contact de l'Italie, d'autres besoins des yeux sont nés. Moins de poésie, et peut-être plus d'art. Surtout le bonheur du regard, les rapports secrets qu'on appelle proportions, et le libre jeu de la lumière sur les surfaces. Le sens de cette révolution du goût est trop finement dégagé par l'ingénieur Choisy (*Histoire générale de l'architecture*, t. II, p. 703 à 712), pour que nous ne devions pas renvoyer à ces pages qui disent tout.

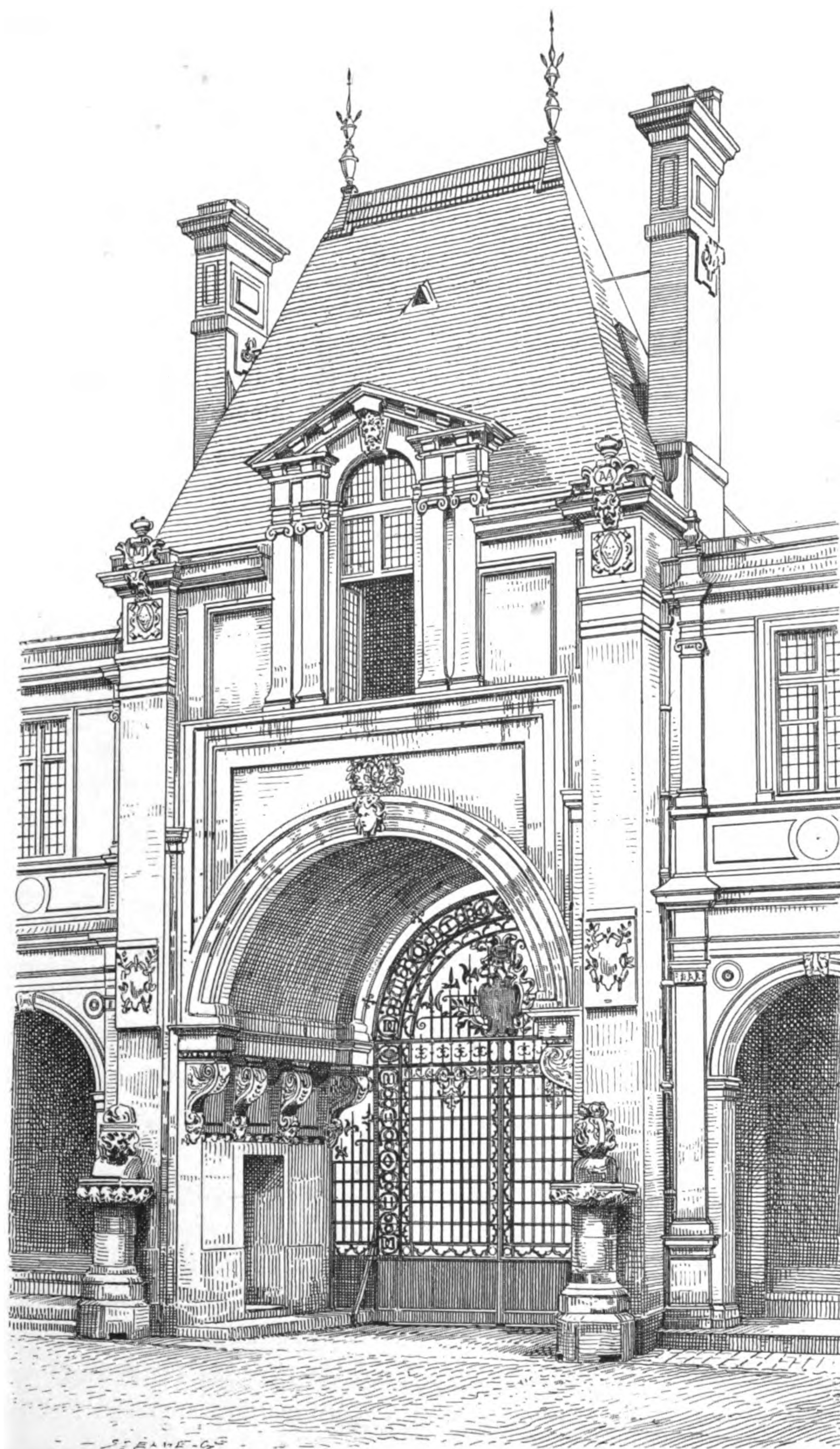
Mansart avait son sculpteur, Van Obstal, honnête Flamand, qui de son mieux illustra la façade et l'aile du sud. Ces bas-reliefs qui, par l'attitude et les draperies, rappellent *les Saisons*, ce sont *les Quatre Éléments*. *La Terre* est cet homme qui porte une corne d'abondance ; à ses pieds est un lion ; au-dessus sont des arbres, une maison. *L'Eau*, une femme, tient un gouvernail ; un dauphin joue parmi

les ondes ; au-dessus, un autre dauphin, des ondes encore et des roseaux. *L'Air* est une femme avec un aigle et des nuages ; au-dessus, un oiseau, des nuages encore, et un caméléon, le changeant animal qui, selon la Fable, se nourrissait de vent ! *Le Feu*, un homme, porte un brasier ; à ses pieds, des flammes, une salamandre ; au-dessus, une salamandre dans les flammes. Depuis le temps de Jean Goujon, les allégories se sont précisées, chargées d'attributs, confirmées de détails raisonnés.

Le même Van Obstal, ou plutôt un élève, sculpta sur l'aile du nord les quatre figures de déesses. On reconnaît Junon, Hébé, Diane et Flore ; au-dessus de leurs têtes, dans les nuages amoncelés, soufflent de petites figures, visiblement *les Quatre Vents*. Ces déesses n'ont pas la grâce souveraine des *Saisons*, ni la belle forme des *Éléments ;* elles ont cependant un air de vie, de vrais mouvements, des voiles qui flottent bien.

Van Obstal, libre de toute incitation pour ses sculptures de la façade, y posa quatre statues, dans le goût de l'époque : *la Fermeté*, *la Vigilance*, aux deux côtés du pavillon central, Minerve au fronton, Flore au comble de l'avant-corps sur la cour ; et, en retour sur la rue des Francs-Bourgeois, un bas-relief, *la Sagesse et l'Amour ramenant la Paix et l'Abondance*. Il faut voir là le traité des Pyrénées, et le mariage de Louis XIV. — Justement, pour ce mariage, un peintre venait d'Espagne, afin de servir de héraut ; et ce peintre était Velasquez !

Van Obstal transporta sur la rue les lions et les trophées de Paul Ponce qui complétaient si bien, sur la cour, le fronton des Renommées. Il recueillit des mascarons de Paul Ponce dispersés dans les remaniements ; il les remit à leur place ; il en commanda d'autres, pour l'aile du nord. On voit bien, face à face, les deux arts : « dans l'œuvre de la Renaissance, une physionomie un peu austère, un modelé non pas sec, mais très serré et très ferme, une sorte de sévérité dans la fantaisie, une élégance allongée. En face, la dominante est en largeur, les barbes et les cornes s'écartent, les joues sont plus larges, les yeux rient davantage ; les bouches s'ouvrent et ne se fendent plus. Le tout est plus gras, plus coupé d'opposition, d'ombre et de lumière. Certainement, Mansard a dit à ses sculpteurs *de faire pareil* et ils se sont appliqués. Il n'en a pas moins passé dans leur manière leur sentiment propre et cette qualité contemporaine qui s'accuse plus tard pour des yeux nouveaux » (Montaiglon).



L'Arc de Nazareth

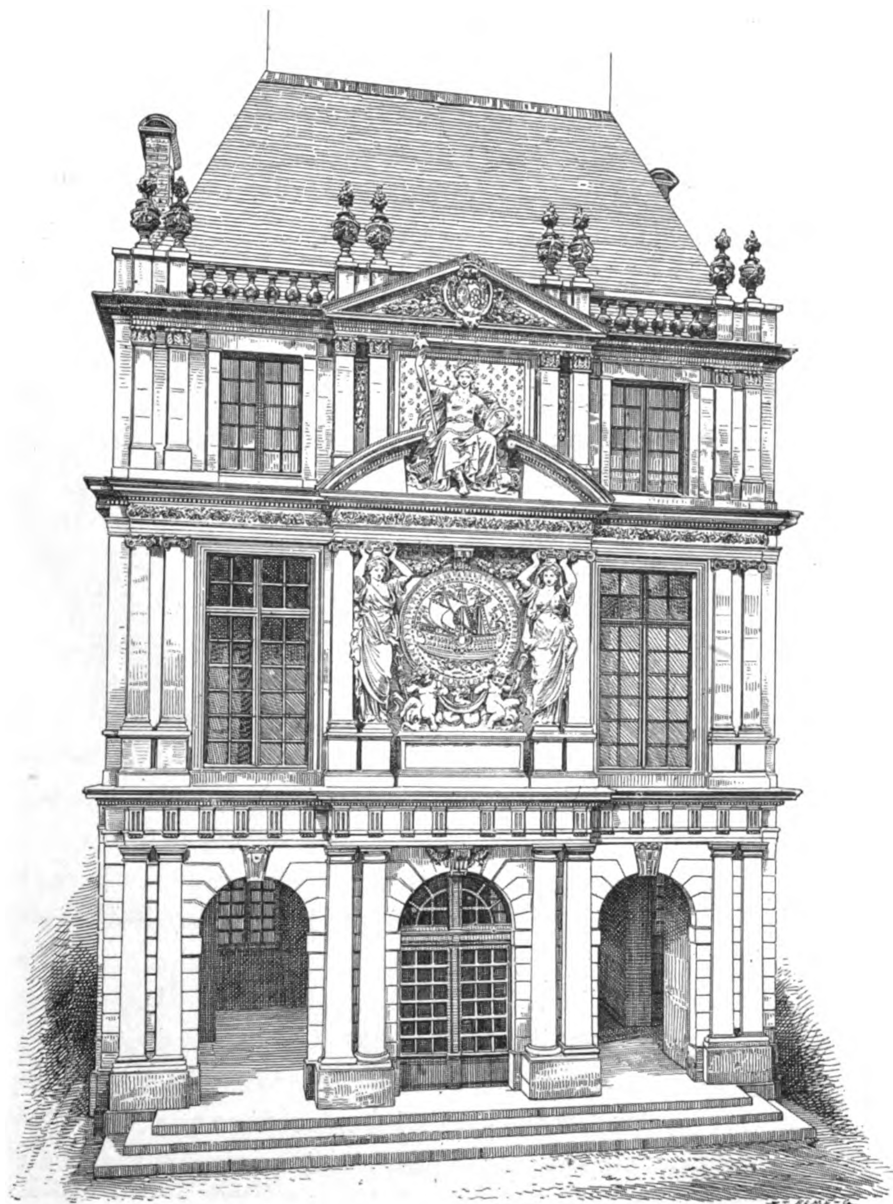
LES MONUMENTS DU JARDIN. — JACQUES BRUANT. — MM. PARMENTIER ET ROGUET, CAUDRAN ET PASCAL.

C'est là l'hôtel que le conseiller d'Agaurry loua, comme nul ne l'ignore, à Mme de Sévigné. Elle l'habita dix-sept ans (1677-1694). Au dix-huitième siècle, l'hôtel appartint à des financiers, à un intendant de la généralité de Caen, M. de La Briffe. Sous la Révolution, l'État y établit l'École des ponts et chaussées, qui y resta jusqu'en 1829. Puis il reçut deux pensionnats, les institutions Lyévins et Verdot, bien connues des Parisiens. M. Verdot écrivit, en 1838, sur sa demeure, une notice plus touchante qu'exacte, réimprimée en 1866, avec moins d'erreurs, dit l'auteur d'une autre notice. Cette année même, 1866, la Ville de Paris acheta l'hôtel pour y installer le musée de son histoire.

On pense si, de locataires en locataires, l'intérieur de l'habitation avait changé. Il ne restait d'authentique que les murs et les escaliers. Paris s'émut, vint regarder, voulut connaître l'histoire de chaque muraille et des sculptures, leurs vrais auteurs. Les notices publiées à cette occasion formeraient une petite bibliographie.

La Société des Antiquaires de France envoya une délégation, où l'on trouve les noms de MM. Delisle, Egger, Quicherat, de Guilhermy, Boutaric, etc. Ils se réunirent dans la cour de « l'hôtel si heureusement sauvé » ; ils furent reçus par M. Charles Read, chef des travaux historiques de la Ville. Le résultat de leur visite est consigné dans le beau rapport de A. de Montaiglon, lu à la séance de la Société le 20 mars 1867. Il rectifiait les attributions traditionnelles, et il s'écriait, pour conclure : « Que les architectes chargés de la restauration n'inventent rien ! Qu'ils rétablissent » !

C'est, en somme, ce qu'ils ont fait. MM. Parmentier et Roguet restaurèrent, d'après les anciens plans, le corps de logis du fond. Sur les côtés, n'osant détruire le haut étage, ils rétablirent du moins les terrasses. Sur la porte de l'aile du nord, et en face du bas-relief de Jean Goujon, *Génies portant des flambeaux*, MM. Caudran et Pascal placèrent un groupe analogue : *Génies portant des palmes*. Mais l'escalier de Du Cerceau fut détruit, pour des aménagements intérieurs dont nous ne pouvons plus apprécier l'utilité.



PORTAIL DES DRAPIERS

On eut alors l'hôtel Carnavalet aussi pur que possible. Songeons pourtant que cet hôtel n'est que la moitié du musée. Ses jardins, étendus à l'ouest jusqu'à la rue Payenne, forment maintenant une seconde cour bâtie, et c'est

là que s'est déployée, pour doubler l'édifice, l'ingénieuse sollicitude d'une érudition pleine de goût.

Sortant de l'hôtel par deux portes, à l'ouest, on se trouve sous une galerie, en présence de quatre façades. Celle de l'est a tout l'aspect de l'hôtel Carnavalet, dont elle est le revers. Les trois autres sont imprévues. La plus surprenante est, au sud, une arche démesurée, sous un pavillon à pilastres ; à l'ouest, un portail à trois étages chargé de statues. Au nord, un portique ouvert à deux pilastres, surmonté de trophées. Le tout relié par des arcades, des galeries, deux pavillons.

Le visiteur non prévenu, qui voit cette riche ordonnance, soupçonne à peine qu'il y a ici trois monuments, pierre à pierre apportés. Il pourrait attribuer la variété de toutes ces formes aux caprices de la Renaissance. Voici l'explication de ces éléments hétérogènes, si harmonieusement assemblés.

L'arcade audacieuse qui porte dans les airs, comme un petit temple, le pavillon à pilastres, à fronton, est un reste de la Cour des comptes de Henri II. On l'appelait l'*Arc de Nazareth ;* il dominait la petite rue de ce nom, dans les dépendances du Palais de Justice, en la Cité. Cet arc, soulevé par des consoles finement sculptées, ciselé de moulures, abritant des médaillons carrés qu'illustrent des têtes de satyres, de femmes et d'enfants, illuminé, plutôt que fermé, de sa grille dorée, où brillent les fleurons, les entrelacs de Diane et d'Henri, c'est le dernier triomphe de la Renaissance française.

La façade à trois étages, glorieux encadrement des armes de Paris, est le frontispice du bureau de la Chambre syndicale des marchands-drapiers. On l'a enlevée à la rue des Déchargeurs, dans l'ancien quartier Saint-Honoré. Attribuée à Libéral Bruant, l'architecte des Invalides, elle est de son frère aîné Jacques, et du temps d'Anne d'Autriche, 1636. Les trois ordres superposés, dorique, ionique, corinthien, règnent chacun sur huit pilastres accouplés, deux près des angles, deux de chaque côté d'un avant-corps central. Jacques Bruant n'a pas mis au claveau du rez-de-chaussée, comme il l'avait projeté, une tête de Mercure entourée de flèches et de canons. Mais deux petits Neptunes sur leurs dauphins, et deux grandes statues de femmes portant les chapiteaux de deux pilastres, entourent l'orbe radieux où flotte sur les ondes le vaisseau de Paris ; au fronton brisé qui le surmonte, un Génie assis entre des drapeaux, tient un médaillon et une corne d'abondance, et, au fronton en triangle qui domine tout l'édifice, les armes du Roi. Œuvre éclatante et spi-

rituelle, plus que raisonnable, car enfin un immeuble ne doit pas être dessiné comme un meuble. Avant nous, Blondel avait critiqué tout ce massif affecté à porter les armes de la Ville ; et ces deux frontons l'un sur l'autre, qui se touchent presque, et ces cariatides qui suppriment deux colonnes, et dont la « servitude » est aussi contraire à la vraisemblance que l'allégorie est peu appropriée au genre de l'édifice. C'est vrai, ces drapiers sont des hommes



ENFANTS de Jean GOUJON (fronton du portail d'entrée).

libres ! et en général, les cariatides font éprouver un sentiment pénible ; mais les autres allégories sont bien adaptées ; et quelles sculptures ! lui-même en était ébloui.

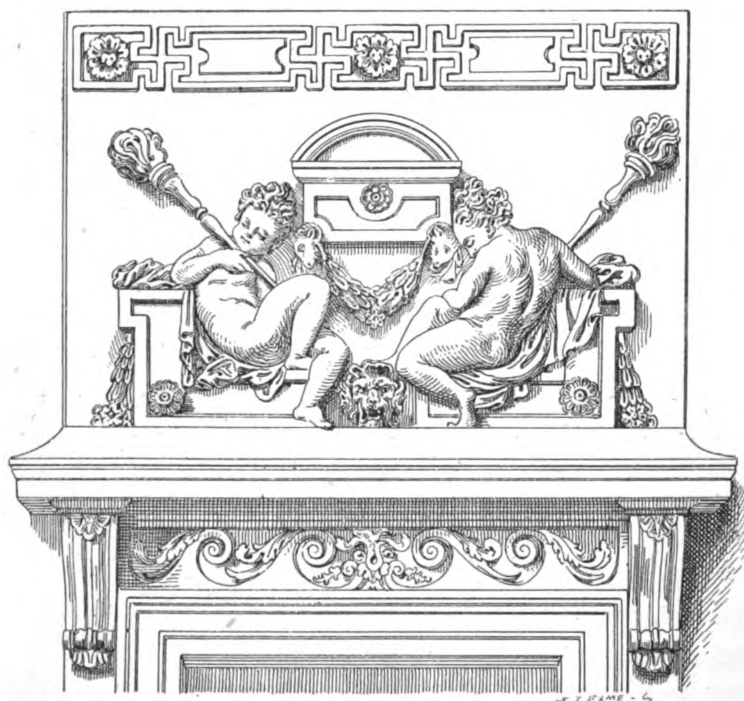
Ce portique à deux colonnes doriques, entre deux piliers d'angle, et qui porte un étage, d'une seule fenêtre, entre six pilastres et deux hauts trophées, vient d'un pavillon de l'hôtel de Choiseul. Il est de 1700 ; à son style sobre, à son air un peu triste, on le dirait plus ancien.

Les deux portiques de huit arcades qu'ont ajoutés nos contemporains, sont bien du style de Blois, de Chambord. De la Renaissance pourraient être aussi, et cet étage vitré qui règne au-dessus de l'aile du nord, entre les minces pilastres, et l'étage plein du sud, à fenêtres espacées entre des pilastres ioniques, et ces deux pavillons élancés, à deux fenêtres par étage, à toits aigus, qui encadrent au fond la façade grandiose des armes

de Paris. L'élégante modestie de ces éléments de liaison fait ressortir le relief, l'accent des monuments conservés. L'arcade et les portails se dégagent sans disparate, en cet entourage de surfaces planes et de lignes calmes ; et déjà leur aspect annonce la variété des œuvres d'art qui rendent présente l'histoire de la noble cité.

JACQUES DE BOISJOSLIN.

(*A suivre.*)



LA FEMME ANGLAISE
ET SES PEINTRES[1]

V

REYNOLDS (*suite*).

En tant que peintres de la femme, à part Ozias Humphrey, qu'on a vu assez heureux dans des copies de Reynolds ou de Romney, ni Richard Cosway, ni Andrew Plimer, ni même Shelley, autrement artiste, ne comptent beaucoup. Une miss Ball, de James Nixon, serait encore une des œuvres les plus sincères dans le genre; elle était naguère chez M. Wertheimer. Mais le groupe des enfants de lady Affleck par Andrew Plimer, cherchant à rappeler la famille Baillie, de Gainsborough, et éveillés comme une potée de souris, n'amuse point. Les Cosway de la collection Barrell, dans les meilleurs pourtant, ceux du comte de Carlisle (dont est Catherine Howard qui deviendra lady Cawdor), ceux de lady Sarah Spencer, tous, conçus dans les mêmes données, peints de même, attiffés et poudrés suivant les protocoles établis, ne sauraient rien abandonner à l'étude. On y sent de petites œuvres gentilles, destinées à la décoration de boîtes ou de bijoux, et portant à l'ami absent un souvenir flatté du modèle. Sans aucun doute, des œuvres comme pouvaient être Juliana Boyle, comtesse de Carrick, ou Ann Lutterel, duchesse de Cumberland, ou lady Hume, ou lady Sinclair, même Frances Abington et miss Ponsonby, gravées au temps de leur apparition, consacrées et connues, peuvent inspirer confiance ; il en est de même de cette maman, en large chapeau à la Rubens, assise sur un canapé, que le graveur Bartolozzi a prise dans

[1] Septième article. Voir la *Revue* des 10 septembre, 10 octobre, 10 novembre, 10 décembre 1901, 10 janvier et 10 février 1902, t. X, p. 145, 225, 293, 401, et t. XI, p. 17 et 97.

Cosway, et qu'il intitule « Fair moralist ». De Marie Cosway — elle aussi, la femme de Richard Cosway, peint la miniature — ce serait celui de la duchesse de Devonshire dont aujourd'hui des centaines de portraits *originaux*, plus ou moins frelatés, courent le monde à l'usage des voyageurs de l'agence Cook. Marie Cosway a peint la duchesse sur des nuées dans un frissonnis de mousselines. Et toujours des Cosway, l'un ou l'autre, Richard ou Marie qui se confondent, on pourrait citer la vicomtesse Bulkeley, trop jolie en déesse antique, dont la coiffure est à la mode la plus récente de 1785, Sarah Tickell, tout à l'heure aperçue près de Mrs Sheridan dans un tableau de Gainsborough, et l'actrice Elliot, en Minerve.



FALCONET. — PORTRAIT DE SA FILLE

Reste Samuel Shelley, cité tout à l'heure, nature de peintre, sans rien des extravagances un peu cabotines du ménage Cosway, et par qui la miniature de l'école anglaise s'avancera jusqu'à l'œuvre. Entendons ici que l'*œuvre* signifie un ensemble de qualités rarement rencontrées chez ses confrères, un beau et pur dessin des formes, une nature très variée, la palette tout en lumière et en soleil. Mieux encore, Shelley, que nulle difficulté n'arrête, qui a la foi, et prétend, dans son art minuscule, à l'aisance parfaite, cherchera le portrait compliqué, traité en tableau ; mais, au lieu que ses personnages entassés, ajustés tant bien que mal, évoluent péniblement dans le champ un peu restreint de son ivoire, il les saura disposer si utilement, mettre

si bien à leurs plans, tous, que les toiles les plus vastes ne lui offriraient pas une surface d'apparence aussi proportionnée. Reynolds sut-il jamais, dans les dimensions de nature, composer une scène supérieure au portrait de Mrs George Hay Drummond? Shelley a fait de la famille son triomphe, il a pour les babies des caresses d'une ressource personnelle inconnue ailleurs. Une de ces petites merveilles a son histoire, c'est la pièce représentant le duc de Marlborough, sa femme et son petit enfant, François Spencer. Rien n'a plus de joie, de tendresse que ce groupe très simple, mais d'une allure hautaine et noble. Très récemment, sir Joshua Reynolds venait de peindre la famille, dans un palais, avec des lointains de parcs. Shelley valait en sentiment ce que Reynolds exprimait dans une vanité majestueuse. Alors Bartolozzi avait gravé la miniature, mais pour la vente, le duc de Marlborough n'attirait pas assez l'attention; un marchand avisé en fit le prince de Galles. L'idée ne manquait ni de piquant, ni d'imprévu, car George en cette pose paternelle, c'était la pire invraisemblance du monde. Les gens bornés n'y regardèrent point de très près et ils achetèrent; notre Cabinet des estampes possède un exemplaire de ce faux; il a, tout auprès, l'autre épreuve, avec sa lettre vraie.



Shelley. — Viola

Ce cycle anglais, né avec Hogarth, devenu si vite envahisseur, allant partout susciter les talents et les génies, contraignant à ses lois jusqu'aux

insoumis comme Gillray, jusqu'aux insolents comme Rowlandson, amalgamant les petits et les grands, n'est-ce point la plus extraordinaire poussée d'art qui se soit vue ? La femme en reste l'héroïne, la reine, même en ces charges de Gillray, où, sous l'intention vilaine, la lady reste belle et engageante. Du petit au grand, tous avaient contribué à la formation de cette religion graphique, répandue à travers le monde par des graveurs d'une virtuosité incomparable. Relevée par Hogarth, prêchée par Ramsay, établie par Reynolds, et chantée dans l'immortel poème de Gainsborough, la foi nouvelle s'était tout à coup trouvé tant de prêtres et d'apôtres, que les schismes ultérieurs ne la sauraient guère troubler. Et nous, qui ne sommes point de son observance, mais qui l'admirons profondément et lui gardons notre gratitude, nous souhaiterions de n'avoir point trop exposé ses mensonges pieux aux réflexions et aux sourires. « Que l'art étende sa belle note silencieuse et tranquille, sa neige pure, sur les volcans éteints !... »

VI

LAWRENCE

Ce Thomas Lawrence, fils d'un tenancier d'hôtel, parti de peu, est né en 1769. Il est, en âge, le contemporain immédiat de Bonaparte, Jean-Baptiste Isabey a un an de plus que lui, et François Gérard un an de moins. Lorsqu'il paraît à la cour d'Angleterre, en 1787, il n'a pas vingt ans ; il a de très vagues études en peinture, peu d'instruction générale, nul argent ; quelqu'un lui trouve une commande de cour, parce qu'il est joli homme, élancé, et assez jeune pour que cela, ajouté à un petit talent, récrée les dames. Chez nous, Isabey, très gamin de Paris, a plu dans la maison de la reine Marie-Antoinette, parce qu'il paraissait le chérubin du *Mariage de Figaro*, et que de voir dessiner ce bambino n'était pas chose banale, même là. Et il fallait que Lawrence, à peine dégrossi, tout juste préparé, fût une nature, pour que, moins de cinq ans après sa première entrée chez le roi, sir Joshua Reynolds étant mort, on lui offrît sa succession. Or, succéder à sir Joshua Reynolds, président de la Royal Academy, chevalier, c'est pour les vingt-trois ans de Thomas Lawrence une histoire assez grosse ; par ce titre on s'engage un peu à faire mieux et autrement que le prédécesseur, on accepte

une direction morale, on assure pouvoir remplacer très bien Ramsay, Kneller, Lély, ou, si l'on remonte plus loin, Van Dyck. Puis il faut s'imposer assez, pour que des gens comme Hoppner, ayant un acquis, un âge plus canonique — Hoppner, né en 1759, a juste trente-trois ans —, soient, de haute lutte, mis de côté. Ce sera une stupéfaction là-bas, quand le nouveau venu, ainsi lancé, ayant, dès 1791, été associé à l'Académie, dès 1792, nommé peintre du roi, « Royal painter », gagnera encore d'un an sur Hoppner sa place entre les académiciens. Non seulement sur Hoppner, mais sur William Beechey, mais sur Gilpin — et celui-là a bien près de soixante-dix ans — mais sur Daniel, qui en a quarante-cinq, sur bien d'autres encore, car, pour ne nommer qu'un des immédiats contemporains de Lawrence, l'élection d'Henry Howard à l'Académie sera remise à 1808. Caroline de Brunswick eût-elle épousé, deux ans plus tôt, le prince de Galles, on n'eût pas manqué de voir sa main dans l'aventure. Ultérieurement, lors de la *délicate investigation*, on eut la preuve que le distingué Thomas Lawrence avait eu la faveur du tête-à-tête ; mais une telle circonstance, loin de le perdre dans l'esprit du futur Georges IV, mari de la princesse, l'auréola, en fit un personnage de premier plan, et le prince lui accorda de plus en plus sa confiance. Le caricaturiste Gillray, que nous ne comprenons pas, que les Anglais comprennent encore moins, raconte beaucoup d'anecdotes immédiatement référentes à l' « investigation ». Ceci mieux que tout nous donne un aperçu de la société d'alors, celle où tombe le



GAINSBOROUGH. — GEORGIANA, COMTESSE SPENCER

jeune Thomas Lawrence, où il a le loisir de se heurter à chaque pas aux émigrés français, où il rencontrera le peintre Danloux, d'autres encore qui ne seront pas sans influence sur sa pratique. On l'a nommé un Reynolds maigre; on eût pu dire, de François Gérard en France, un David affadi; tous deux, Lawrence et Gérard, s'accordent, suivant, de chaque côté du détroit, une même carrière, guettant les mêmes modèles, les femmes élégantes, au besoin les conformant à un canon préconçu, arrêté de connivence tacite entre elles et eux, l'un avec une pointe de gallicisme, l'autre avec un peu plus d'anglomanie, comme se voulant honorer de politesses réciproques.



GARDNER. — FRANCES, COMTESSE DE JERSEY

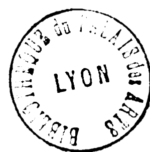
Entre la période où il est encore Reynolds, et celle où il sera David, c'est pour Lawrence à peine cinq ans. Comme Reynolds, il a le portrait de la future comtesse de Derby, miss Elisa Farren, exposé en 1790; comme David, celui de la comtesse Inchiquin qui date de 1795; l'étape, on le voit, est rapprochée, elle s'explique par l'arrivée à Londres des artistes français, des modes françaises, et, qu'on l'admette ou non, cette influence est indiscutable. Lorsque Lawrence s'est révélé à la société de Londres par son portrait de miss Farren, il montre deux habiletés. La première, pour un débutant de vingt et un ans, c'est le choix de la personne, une actrice dont tout le monde raffole, et que sa suprême distinction place très haut dans les hiérarchies; la seconde, c'est de se concilier les bonnes grâces de sir Joshua, en lui empruntant assez pour le flatter, et pas trop, ce qui l'eût désobligé. Thomas Lawrence n'est pas seulement un artiste doué, il est par essence une nature de diplomatie et de séduction. On dit que le comte de Derby, qui est alors le mari de la pauvre







Sir Thomas Lawrence. — Le soleil couchant


LYON

Elisabeth Hamilton dont nous avons parlé précédemment, n'est pas un des derniers à admirer la silhouette élégante de miss Elisa Farren. Par une coquetterie de peintre, Lawrence a imposé à son modèle une parure d'hiver, au milieu d'un paysage d'été. Miss Farren, ébouriffée à la mode de 1790, habillée d'un manteau de satin fourré de martre, tient de la main gauche un énorme manchon. Au fond le paysage fuit, très lointain, très ombreux, rappelant les campagnes ensoleillées et vertes de l'Essex. Montrer miss Farren, rien n'est mieux fait pour se concilier la sympathie : d'abord parce que cette femme a fait pleurer et sourire tout le monde à Londres, depuis vingt ans; ensuite, on lui sait une célébrité plus rare encore là-bas: sa vertu est à l'épreuve. Du jour où elle débute à Liverpool, en 1773, jusqu'à sa représentation d'adieux à Londres, dans le courant d'avril 1797, on ne lui a pas connu une intrigue. Elle a tenu le rôle d'Olivia dans la *Twelfth night;* elle a joué Hermina dans *Le songe d'une nuit d'été*, en 1783, et la reine, en 1786, dans *Le roi Richard III*, sans prêter à la moindre médisance. La dernière fois qu'elle avait paru au théâtre, pour prendre un congé définitif, le public était mis au courant de l'histoire. La comtesse de Derby, Elisabeth Hamilton, venait de mourir, on disait le comte fort épris de l'actrice. Celle-ci avait choisi pour la circonstance la pièce célèbre de Sheridan *The school for scandal*, où elle faisait lady Teazle. Le 1er mai 1797, trois semaines après cette soirée, moins de six semaines après la mort de la précédente comtesse de Derby, elle épousait Édouard, douzième comte, qui avait, dit-on, brûlé le portrait de Reynolds représentant sa première femme. On s'accorda à trouver l'union un peu précipitée, mais nulle part une voix ne s'éleva pour blâmer l'acte en lui-même. Lors du mariage de la princesse royale avec le duc de Wurtemberg, la douzième comtesse de Derby fit partie du cortège ; elle avait pris son rang à la cour, elle était classée. Le délicieux portrait de Lawrence représentant miss Elisa Farren, actrice de Drury-Lane, était venu prendre la place de l'autre dame, celle de Reynolds. Depuis, il passa à l'une des filles de la comtesse, femme du deuxième comte Wilton ; il est resté dans la famille de celle-ci. Quant à Elisa Farren, elle mourra le 23 avril 1829, à soixante-dix ans, étant née à Cork en 1759.

Thomas Lawrence est donc sous le charme de Reynolds, la comtesse de Derby en est une preuve; une autre encore plus convaincante est maintenant au Louvre, la toile exposant, dans leur triomphe de gens cossus et de mar-

chands heureux, Mr et Mrs Angerstein. A ce gros homme important, à cette femme encore jeune, et qu'on devine très bonne, Thomas Lawrence doit quelque révérence. Venu à Londres sur ses dix-huit ans, sans beaucoup d'horizon, avec le besoin de se créer des ressources rapides, le jeune homme a été reçu chez John Julius Angerstein. Celui-ci est Russe, d'origine allemande, né en 1735; il est à Londres depuis une vingtaine d'années, et sa fortune a couru les postes doubles. Mrs Angerstein est veuve d'un Mr C. Crokett; elle est plus jeune que son mari de près de quinze ans. Le couple possède maison de ville à Pall Mall, cottage à Woodlands près de Blackheuth; poussé par un besoin de récréation, John Julius s'est donné à la collection de tableaux; il a réuni plus de cinquante toiles de maîtres venant du palais Borghèse, du palais Colonna ou du duc d'Orléans. Même, en l'honneur de Thomas Lawrence, dont les manières lui plaisent fort, il a acquis un Rembrandt, qu'il lui offre pour son atelier. Les portraits exécutés par le jeune artiste étaient le remerciement de cette largesse; ils furent exposés à la Royal Academy, l'année où Reynolds mourut. Ce n'était plus là un cadeau vulgaire; Lawrence venait d'être nommé peintre du roi, et justement le portrait de Georges III, sa première œuvre officielle, faisait vis-à-vis, dans les salles, au couple Angerstein.

En réalité ceci est du Reynolds, peut-être hésitant un peu, moins crâne, mais les attitudes, les colorations, le cadre général lui ont été directement empruntés. Que plus tard, même dès 1795, pour un joli crayon représentant Mrs Angerstein seule, Lawrence reprenne ses amis à diverses fois, en 1795 la famille entière, en 1808, les enfants de John, fils de John Julius, en 1814 John Julius lui-même, on le verra s'affranchir graduellement de la tutelle morale de sir Joshua et prendre une détermination personnelle. On ne pourrait assurer qu'il gagnait beaucoup à cette liberté; son extrême jeunesse, son audace, le fait d'avoir été trop tôt un personnage, d'être entré à l'Académie à l'âge où tant d'autres y étudiaient encore, multipliaient autour de lui les erreurs. Spécialement peintre de femmes, désireux de plaire, il poussait à l'extrême la recherche du colifichet éventuel, combinant mille supercheries pour mieux agréer à ses modèles, allant jusqu'à inventer la mode d'*après*, à déterminer de l'inédit. Dès 1795, le portrait de la comtesse Inchiquin, qu'on vit passer à la Royal Academy, note une saute brusque dans le procédé. Cette lady, actuellement en possession de lady Colomb, nous découvre une préten-

tion de Lawrence à simplifier la touche, à prendre son parti de finir et de pourlécher extrêmement. Lady Mary Inchiquin, laquelle deviendra ultérieurement marquise de Thomond et se peut compter pour une personne de goût, en est à la coiffure au turban, venue de Reynolds, et cependant rien ne rappelle plus sir Joshua dans l'affaire. Combien moins encore celui de la princesse de Galles en 1798! N'étaient le type très allemand de la princesse et le joli minois anglais de la petite princesse Charlotte, sa fille, par la composition, par l'attitude de cette femme accordant sa harpe et de l'enfant tendant une partition, nous pourrions penser à François Gérard, dans ses œuvres contemporaines.



LAWRENCE. — L'ATELIER DU PEINTRE (Mrs WOLF)

Au temps de ce portrait, Caroline de Brunswick est séparée du prince de Galles, son mari. Fille du duc qui sera tué à Iéna, et d'Augusta, sœur de Georges III d'Angleterre, Carolina Amalia Elisabeth de Brunswick Wolfenbüttel a épousé son cousin germain en 1795. L'année suivante, la princesse Charlotte était née; mais, à torts réciproques, les époux se séparèrent de fait. Caroline qui devait finir piteusement dans un procès en adultère, celui du courrier Bergami, n'est point sans tache; le prince de Galles est ce que tout le monde sait, ce que Gillray, le peu loyaliste Gillray, nous découvre, en vrai fils de Cham. Dans ces premières aventures, lord Cholmondeley, le héros de Mrs Elliot, joue un rôle prépondérant; il est pour le futur roi

Georges, cela devait être, et cela n'est point très noble. Toutefois, au nombre des personnages que la malignité publique inscrit parmi les complices de la princesse — elle est Allemande, on peut l'abandonner — Thomas Lawrence n'est point nommé. Plus tard, lorsque les incriminations se préciseront, qu'on citera Sidney Smith, beaucoup d'autres encore, et que certain tribunal sera convoqué pour en connaître, le peintre se pourra échapper à la faveur d'un gibier plus gros. La *délicate investigation*, d'où sortirent tant de bruits d'alcôves, ira rejoindre les « *merry wives* » du royaume; défendue par son beau-frère le duc de Cumberland, Caroline fut absoute et reprit sa vie; mais, en dépit de son beau-frère, du roi même, on la dédaigne; on provoque en elle cet abandon qui de chute en chute en fera l'outlaw morale, sans vergogne et sans pudeur, et si ridicule à cinquante ans, sous ses parures de coquette!

Dans la carrière de Thomas Lawrence, il faut séparer la partie moderne de l'autre. L'autre est celle que nous venons de dire, quand il est à Reynolds, au xviiie siècle, et que John Hoppner, son rival, son concurrent moins heureux, tient la voie parallèle. A ne compter que le talent, la belle matière, les plantureuses largesses du pinceau, sans rien savoir de l'homme, Hoppner est supérieur à Lawrence. Par plus d'une audace, il se rapprocherait du Reynolds de la bonne époque, par une philosophie il tirerait à Gainsborough. Hoppner a sa légende, peut-être est-il le dernier à la connaître, mais elle ne le sert pas. On le dit fils du roi George III et d'une femme de la maison royale. La vérité est que sa mère est allemande, qu'elle est dame de compagnie à la cour, et qu'il est né à Whitechapel en 1759, un an avant que le prince George fût roi d'Angleterre. Il a vingt-deux ans en 1781, quand il épouse la fille de miss Patience Wright, femme de grand esprit qui modèle de petits portraits en cire. En ce qui concerne la légende de sa naissance, il suffit d'opposer le portrait du fils au prétendu père; Hoppner est brun, il a la face allongée, le nez relevé, la physionomie calme et froide; George III est blond, joufflu; son nez est cambré, et il paraît jovial. En plus, le roi est pour Thomas Lawrence, il l'associe à l'Académie au préjudice de tous droits, il le nomme son peintre, le fait élire contre Hoppner. C'est le prince de Galles qui distingue ce dernier et se l'attache. Voilà qui ne donne que très peu de consistance à l'histoire de sa naissance royale.

A cette pierre de touche, à cette jauge, si l'on veut, qu'est dans la peinture





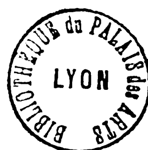
Gainsborough pinx.

Héliog. Braun, Clément & Cie

Mrs MEARS

(Collection de Mr le Baron Alfred de Rothschild à Londres).

Imp. Louis Fort Paris


BIBLIOTHÈQUE du PALAIS des ARTS
LYON

anglaise le portrait de femme, John Hoppner n'eut à jalouser personne, ni Lawrence, ni même Reynolds. Au portrait de Mrs Price de ce dernier, l'une de ses besognes les plus pimpantes, Hoppner opposerait, soit les sœurs Horneck dont nous redirons quelque chose, soit miss Benwell, soit même lady Greville. Autant Lawrence se contraindra, se voudra refréner et adoucir, dans sa parodie de sir Joshua, autant Hoppner accentue et élève. Dans le paysage qu'il traite en maître, par masses rapides et brutales, nul ne lui est supérieur, pas un artiste anglais n'oserait même ce qu'il veut. Les pratiques assujetties de sir Joshua semblent, au prix des siennes, tellement contrites (encore que leur ayant sûrement fourni le point de départ) et laissées si loin en arrière, qu'on en vient à douter de son influence décisive. John Hoppner, au rebours de ce que fera Lawrence, voudra se munir avant le définitif lancement; sa première exposition date de 1780; il a vingt-un ans, et déjà cinq ans de stage à la Royal Academy. Un de ses premiers portraits, celui de lady Elisabeth Stephenson, comtesse de Mexborough, remonte à 1782; une gravure de Ward nous le fait connaître, ce n'est pas encore tout à fait Hoppner. Sophie Western non plus n'est pas sa note d'arrivée, et cependant cette jolie fille pimpante, si gentiment coiffée et posée de face, regardant droit devant elle, avec un joli sourire, n'est pas la lady qui paye et qui veut, qui exige ceci ou cela. Sous ce nom de roman, Sophie Western, Hoppner nous présente Phœbé, fille de Mrs Patience Wright, qu'il vient d'épouser tout à l'heure, et qui est bien la plus exquise petite mariée de Londres et du royaume. La mode est à ces baptêmes de portraits. Sophie Western est une héroïne de Fielding dans son *Tom Jones*; Gravelot en avait, trente-cinq ans auparavant, donné de fort amusantes vignettes; elles n'avaient ni plus de grâce, ni sûrement plus de câlinerie que la Sophie Western d'Hoppner. Les gens sévères ont souvent reproché à ces artistes anglais de la fin du siècle, Lawrence, Hoppner, Downmann, ce qu'ils appellent leur talent de couture, l'amusette oiseuse de ces parures, du falbalas; on a prononcé le mot très majestueux de décadence, comme si, justement, cette même préciosité retrouvée dans les vieux maîtres Italiens ou Flamands ne constituait pas le meilleur de leur œuvre, en tout cas, ce qui retient et amuse les mêmes gens graves. A notre point de vue spécial, ces défauts sont les meilleures qualités, lorsque, surtout ainsi que chez Hoppner, ils n'empêchent ni la verve, ni l'esprit, ni la prodigieuse faconde du pinceau. De telles effigies ont une trop belle importance philosophique et

sociale pour nous déplaire par leurs fanfreluches; même ce sont ces riens qui nous renseignent, qui nous assurent combien nos belles voisines se tenaient rapprochées de nous, et combien le monde de là-bas, peerage, baronetage, knightage, les grands, les moyens, les moindres, sont toujours à l'unisson des nôtres, et les valent en mal ou en bien. Il nous paraît ordinaire aujourd'hui que Caroline de Brunswick ait consenti à poser devant Reynolds, un bras en l'air et accordant une harpe; en ce temps-là de telles attitudes étonnaient, et les avoir osées, c'est, pour nos constatations, le fait caractéristique. Loin donc de tenir rigueur aux peintres pour leurs exagérations somptuaires et pour l'école buissonnière qu'ils font le long des dentelles ou des plumes, nous en avons joie. Nous savons où tendait cette société anglaise proposée pour modèle, et que les meilleurs de là-bas nous offrent, en rivalité orgueilleuse. John Hoppner, resté plus anglais que Lawrence, a donc sur lui l'avantage à nos yeux de ne pas farder et de s'abstraire d'apports étrangers. La ravissante Phœbé Hoppner, sa femme, nous dit ce que la coquette femme d'un artiste anglais sait faire en robes, en chapeaux, au temps de M[me] Vigée-Lebrun : c'est tout pareil à nous, ce n'est ni plus distingué, ni moins affriolant. Un charme général s'est répandu sur l'Europe, on le retrouve même en Allemagne, même en Espagne. Hoppner contribue à rendre le mouvement plus galant chez lui, il l'en faut louer.

En 1897, lors de l'exposition des femmes et enfants à l'Ecole des Beaux-Arts, nous avons pu voir la miss Benwell d'Hoppner. Miss Benwell est ce que nous savons de plus célèbre, à cause de la gravure en couleurs de Ward, mais ce n'est pas l'œuvre capitale du peintre. La personne jeune, très fine, supérieurement élégante, porte un chapeau aux ailes immenses, très orné, très couvert de rubans bleus, et elle a la mine sévère. Par là, on estimait avoir affaire à cette miss Benwell, élève de la Royal Academy, qui, en 1760, n'était plus tout enfant. Ceci n'est point possible, et d'ailleurs la miss Benwell d'Hoppner est connue, elle a fourni quelque précision au rédacteur du *Town and country magazine*, année 1786, page 98, où l'on aura l'étonnement de voir à la miss tant de sévérité dans les yeux. Mais, pour la manière d'Hoppner, sa tenue de palette, la miss Benwell nous renseignait mieux que la Mrs Ward aperçue à la même exposition. Le détail méticuleux de la toilette a été traité avec une crânerie, une furie pourrait-on dire, dont personne en France n'eût eu le pouvoir alors.

Qu'au lieu de cette fille, envers laquelle il se sent plus de liberté, Hoppner ait à peindre les princesses royales, Sophie et Marie, aujourd'hui à Windsor,



Lawrence. — Lady Peel

avec des chapeaux presque semblables, ni moins larges ni moins garnis, ses façons deviennent plus fades. C'est Prudhon, en habit de cour, peignant l'impératrice Marie-Louise. Il faudra, pour connaître sa mesure dans le portrait d'enfants, la chercher dans cette toile le « Setting sun », œuvre ano-

nyme, où dans un passage éblouissant, ensoleillé, Mrs Godsall montre à ses deux bébés, garçon et fille, leur maison perdue au milieu des arbres, et si loin encore que la petite fille s'en laisse tomber de paresse, sur le bras de sa mère. A part la comtesse de Derby, dans la même note, le pareil décor, Thomas Lawrence n'aurait rien à opposer à ce tableau, qu'on croirait de sir Joshua, le Joshua de lady Seaforth. Le parc du Godsall est à Iscoyd dans le Flintshire, c'est vraisemblablement celui que montre Hoppner, et non l'un de ces jardins passe-partout, réglés par Joshua Reynolds et s'adaptant à tout le monde. Un autre portrait, celui de lady Charlotte Greville, assise sur l'herbe et tenant un chien, n'est point non plus l'arrangement banal d'un paysage imaginaire. On en peut juger dans une gravure de Jeannin exécutée, ces années dernières, pour un éditeur parisien.

Vers le temps où Thomas Lawrence donnait sa comtesse de Derby, John Hoppner offrait à la curiosité deux figures célèbres, deux femmes que Goldsmith avait immortalisées, l'une en « little comedy », l'autre en « Jessamy-bride », et qui sont sœurs, filles du capitaine Kane Horneck. En 1791, lorsque John Hoppner les représente, la première est devenue Mrs Bunbury; depuis 1771, elle a épousé William Bunbury, dont le talent de caricaturiste a quelque renom là-bas. L'autre est Mrs Gwyn, par son mariage avec le général Gwyn, écuyer de George III, ce qui la fera dame de la chambre de la reine Charlotte. Telles que les voici sur leurs quarante ans, les deux héroïnes de Goldsmith ont perdu leur parfum de jeunesse, mais John Hoppner a des galanteries. Mrs Bunbury, coiffée d'un petit bonnet à la Charlotte Corday, ébouriffée à l'enfant, avec sa frimousse de *chamber-maid*, ses yeux perçants et malicieux, est encore très accorte. Autour d'elle rien qu'un jeu de nuages capricieux et tourbillonnant. Par contre, Mrs Gwyn est en penseuse, en mélancolique, sous un ombrage épais; elle rêve, et elle est charmante. C'est un peu Reynolds, un de ceux de la fin, savoureux, chauds, ceux que sir Joshua jetait comme son dernier chant avant de disparaître, et qui furent ses plus beaux chefs-d'œuvre. Mrs Gwyn a là un peu plus de quarante ans, étant née en 1753; elle mourra très tard, en 1840, apportant à la reine Victoria comme un parfum de rose desséchée dans un livre, — le livre d'Olivier Goldsmith.

Toute la fin de vie de John Hoppner — il mourra en 1810, au plein de la gloire de Reynolds — s'emploie à l'art, à la vie, à la beauté. On lui sent la

passion avouée pour tout ce qui touche à la femme : il la peint avec une tendresse comparable à celle de Van Dyck autrefois. De sa main, à peu près rien au Louvre, car son portrait de la comtesse d'Oxford, anémié et pâle, quoique tenu dans les traditions de Reynolds, ne prête guère à l'étude sérieuse. La tête de Mrs Ward, à M. Cheramy, est une pochade. Il le faudrait retrouver chez nous dans quelqu'un de ces dessins « élogieux » que les maîtres anglais adoptent, et qu'on voit essayer en France par Isabey ou Boilly, avant Ingres. En ce genre, ce serait lady Charlotte Ducombe, son chef-d'œuvre, un portrait de blonde romanesque, dont la bouche est irréprochable, et le profil d'une ligne étourdissante. Pour toilette, ce qu'on peut inventer de plus seyant, hors de toute disgrâce. Auprès, on mettrait Jeanne Elisabeth, vicomtesse Andover, s'il se pouvait, plus raffinée encore et troublante, ou Charlotte Percy, vicomtesse Saint-Asaph. Avec celle-ci la perfection idéale est atteinte; dans l'espèce des jolies pécheresses inventées par Gillray, ébouriffées de cheveux, avec la taille haute du Directoire, un alanguissement du buste, lady Saint-Asaph est assise et regarde devant elle. Plus tard, nous retrouvons la lady dans une peinture d'Anne Mee : quelle déchéance ! Mais aussi déjà Hoppner décline; en 1803, il livrera aux graveurs sa fameuse suite de portraits de *Ladies of rank and fashion*, où les faiblesses s'accusent; puis il écrit en vers anglais une adaptation de poésies orientales, à la façon d'un vieux magistrat traduisant Horace; il n'a pas plus de cinquante ans lors-



HOPPNER. — CHARLOTTE, VICOMTESSE SAINT-ASAPH.

qu'il meurt, le 23 janvier 1810, ayant exposé à l'Académie plus de 150 œuvres diverses, en renom d'un homme excellent et d'une probité artistique absolue. Lawrence qui perdait un rival, et peut-être un peu un adversaire, vint confesser sur sa tombe ce qu'il avait appris de lui; c'était une coquetterie; depuis trop longtemps, Hoppner et lui ne parlaient plus le même langage. Le traditionnel, l'Anglais vrai, le maître était Hoppner.

Celui-là tombé ainsi en pleine force, alors qu'on lui eût accordé vingt ans encore de travail utile, Thomas Lawrence est bien tout seul. De William Beechey, peu de chose à craindre, en dépit d'une fécondité inlassable. Né en 1753, Beechey touche à ses soixante ans ; on lui connaît bien une toile à succès, *Georges III à cheval*; il a été à la reine Charlotte, on l'avait créé chevalier, le premier depuis Reynolds. Peut-être le prendrions-nous pour un copiste de ce dernier, si nous nous en tenions au tableau d'enfants aperçu au Louvre; Beechey eut ses qualités personnelles, une facilité égale à celle de sir Joshua, puisque, en soixante-six ans, de 1773 à 1839, il a exposé plus de 362 œuvres diverses à la Royal Academy, principalement des portraits. Quant à la rivalité possible entre Raeburn et Lawrence, elle est illusoire alors, Henri Raeburn est écossais, il a quinze ans de plus que Lawrence, il a étudié à Rome, et depuis 1787, il s'est établi à Edimbourg; son renom est local, il vit trop loin de l'Académie, des artistes anglais, il a trop la bride sur le cou, sans parler d'une impertinente audace, pour devenir jamais redoutable. Raeburn, comme tant d'autres, comme chez nous Millet, ne fut révélé que longtemps après sa mort sous son jour vrai. On l'admit bien à la Royal Academy en 1815, — il avait alors cinquante-neuf ans, — mais pas une femme anglaise n'eût consenti à lui concéder une pose. Son métier martelé, plaqué en masses, sa liberté un peu triviale, le dédain des conventions coquettes, ont étonné, lorsqu'il n'était plus à craindre; de son vivant, il effrayait. D'où l'extrême rareté de ses portraits de femmes, ou, s'il s'en trouve, la constatation de n'en jamais rencontrer de jeunes ni de très élégantes. L'un est cette lady Hamilton hautaine, très grande dame, habillée à l'Empire et drapée dans un immense châle, qui s'appuie d'un bras à un pan de roche au milieu d'une campagne austère. Gérard a dit M[me] Visconti dans un parc, exactement de même, et ce qu'avait fait Gérard, Thomas Lawrence l'eût également tenté.

HENRI BOUCHOT.

(*A suivre.*)



ARTISTES CONTEMPORAINS

ÉMILE GALLÉ[1]



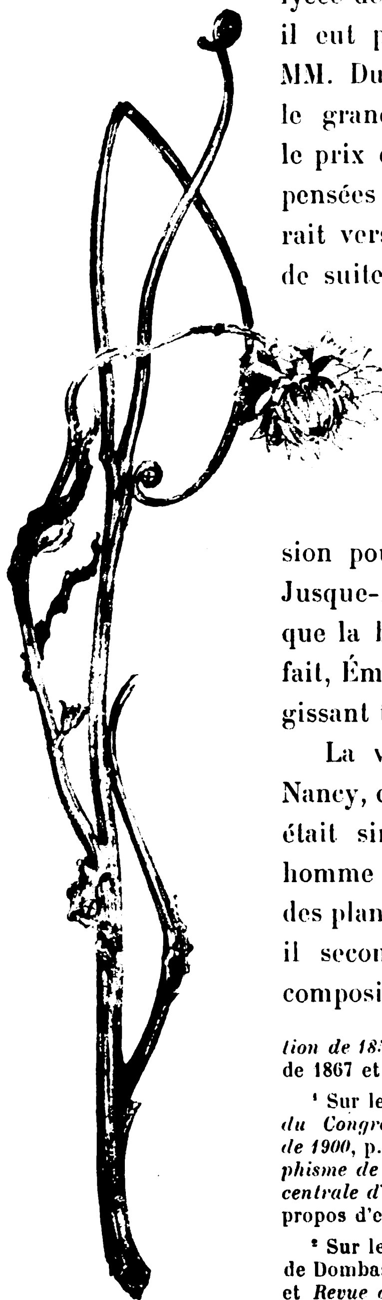
M. Charles Gallé avait eu, sur ces entrefaites, une autre idée. L'ancienne et célèbre faïencerie lorraine de Saint-Clément existait toujours, mais plus rien n'en sortait que d'imparfait et de vulgaire. Dans les dépendances de la manufacture les vieux moules du XVIII[e] siècle gisaient délaissés, à moitié détruits. Ne serait-il pas intéressant de réparer ce matériel, de le remettre en usage et de rendre son lustre à la faïence stannifère, si chère à nos ancêtres et de si avenant aspect! M. Gallé père, pénétré de cette pensée, s'installa donc à Saint-Clément avec des vues précises. Grâce à lui reparurent, d'abord, d'aimables choses d'autrefois. Ensuite, selon sa coutume, il s'enhardit aux initiatives. De nombreux services de grand et de petit couvert se façonnèrent en ses ateliers, enrichis d'armoiries, d'emblèmes héraldiques, de devises, d'initiales et d'ornements Louis XV. L'archéologue lorrain Cayon dessinait les thèmes qu'on peignait à l'eau sur l'émail stannifère cru, à la mode de Delft et de Rouen. Cette fabrication, sans égaler en tendances la production variée à décor naturaliste du petit atelier de Nancy, avait néanmoins sa valeur. A de certaines heures, restaurer les judicieuses techniques du passé, c'est préparer l'avenir[2].

[1] Second article. Voir la *Revue* du 10 janvier 1902, t. XI, p. 34.

[2] Sur les œuvres de Gallé père, dit Gallé-Reinemer, Cf. Ch. Robert. *Rapport officiel sur l'exposi-*

Pendant ce temps, M. Émile Gallé faisait régulièrement ses classes au lycée de sa ville natale. En seconde et en réthorique, il eut pour professeurs deux excellents humanistes, MM. Duchesne et Hémardinger, qui lui firent goûter le grand organisme des chefs-d'œuvre littéraires et le prix de la sertissure des mots pour l'exaltation des pensées et des images. On crut alors qu'il se dirigerait vers la carrière de l'enseignement. Deux années de suite, il fut inscrit au cours de philosophie. A ce moment, ses vives curiosités le jetèrent aux sciences naturelles. Les leçons de botanique et les séances d'herborisation du savant Godron, l'auteur de la *Flore française* et de la *Flore lorraine*, n'eurent jamais un auditeur plus assidu et un meilleur adepte[1]. Sa passion pour les plantes lui mit le crayon à la main. Jusque-là, il n'avait dessiné qu'à peine. On peut dire que la botanique décida de son avenir. Tout compte fait, Émile Gallé suivrait la voie paternelle, en l'élargissant toujours[2].

La vie qu'on menait chez le modeste verrier de Nancy, chez le fabricant de vaisselle de Saint-Clément, était simple et presque austère. Le jour, le jeune homme étudiait au crayon, à la plume et à l'aquarelle, des plantes, des animaux et des insectes. Quelquefois, il secondait son père en lui fournissant de petites compositions florales pour l'ornementation des verres et



Immortelle, dessin de serrure.

tion de 1855 et, en général, les rapports spéciaux sur les expositions de 1867 et 1878, verrerie et céramique.

[1] Sur les connaissances botaniques de l'artiste, Cf. : *Compte rendu du Congrès international de botanique à l'Exposition universelle de 1900*, p. 112-117. (*Orchidées lorraines : Formes nouvelles et polymorphisme de l'« aceras hircina »*, par E. Gallé.) — Cf. *Bulletin de la Société centrale d'horticulture de Nancy :* nombreux articles de M. Gallé, à propos d'expositions horticoles (le dernier date de septembre 1901).

[2] Sur les années de formation de M. E. Gallé, Cf. Ch. de Mexmoron de Dombasle. *Discours prononcé à l'Académie Stanislas, le 17 mai 1900*, et *Revue des arts décoratifs* (novembre 1900), le préambule de l'étude de M. Gallé lui-même : *Le mobilier contemporain orné d'après nature*.

des croquis d'emblèmes et des devises pour l'illustration des faïences. Le soir, il lisait et annotait la Bible, s'enchantait à s'initier aux imaginations des poètes, se divertissait à feuilleter les recueils où le nancéien Grandville a fait jouer aux bêtes et aux plantes même des scènes d'humaine comédie. Je remarque des traces évidentes de sa juvénile sympathie pour les fantaisies de Grandville en beaucoup de menus sujets de ses débuts, antérieurs à 1872,



FAÏENCE ET GRÈS INCISÉS SOUS ÉMAUX

exécutés à l'intention de la faïencerie : fleurs animées, fables de La Fontaine, satiriques allégories. Les hautes aspirations poétiques, les inscriptions tirées de la Bible et des recueils de poésies ne se manifesteront guère qu'à l'époque où l'artiste aura conquis la pleine possession de soi, — aux environs de 1882.

Un ouvrier de Nancy d'une individualité assez étrange paraît avoir pris sur le débutant un certain empire. Je parle de Gengoult Prouvé, d'abord dessinateur pour broderies, plus tard réparateur des moules retrouvés à Saint-Clément et modeleur d'une infinité de corbeilles, de jardinières, de baguiers, d'appliques et de supports livrés au commerce par la manufacture. C'était un homme d'une imagination débordante et toute romantique, d'une facilité de travail presque sans frein. Lui demandait-on une petite pièce? Il concevait aussitôt l'esquisse d'un monument. Ses premières idées se compliquaient d'intentions dramatiques et de comiques outrances. Parti des formes Louis XV,

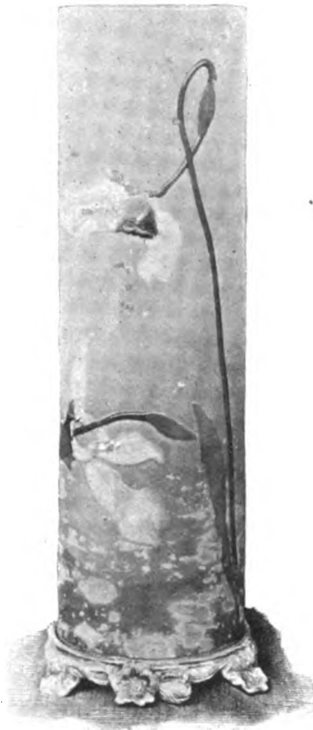
il arrivait, par entraînement de nature, aux plus bizarres combinaisons, pétrissant des cendriers contournés en écussons, des vases et des bougeoirs profilés en casques et des encriers où semblaient s'être amalgamés des cathédrales et des châteaux forts.

Toutefois, il se dégageait souvent de ce chaos des trouvailles heureuses. On cite de lui notamment de beaux lions héraldiques brandissant des tourelles, qu'on revêtit d'émail bleu rehaussé d'or pour des torchères et des candélabres et dont le succès fut très vif. M. Émile Gallé aima de l'inventif artisan sa liberté singulière. Même le caractère de ses monstres armoriaux, plus accentués que ceux de Cayon, l'impressionna. Il eut, personnellement, sa phase armoriale et « moyenâgeuse ». Plus d'une pièce de verre ou de céramique exposée en 1884 gardait encore, en sa modération et sa distinction, le sceau de son romantisme. Toute une série de faïences y faisait revivre des chasseresses. des châtelaines et des chevaliers. La Bohémienne Esmeralda dansait sur un vase aux purs émaux. Une brillante coupe de verre, émaillée et gravée, s'intitulait : *le hanap des pairs de France*. La *Reyne blanche comme un lys*, de la Ballade de Villon, chantait *à voye de syrène*, au cristal d'un gobelet orné d'émail et d'or, et des visées d'un patriotisme historique se spécifiaient, ailleurs, en des évocations de Vercingétorix et de Jeanne d'Arc.

Gengoult Prouvé avait un fils, Victor Prouvé, né, pour ainsi dire, le fusain et l'ébauchoir à la main. Le destin de l'enfant était d'être associé de bonne heure, en qualité de collaborateur, à mainte entreprise de M. Gallé. Qui ne sait qu'il s'est fait, depuis, une enviable place parmi les peintres, les sculpteurs, les inventeurs de figurations décoratives applicables aux destinations les plus différentes ? Nous l'allons rencontrer, atteignant sa onzième année tout juste en 1870, et déjà produisant des compositions.

Mais pour M. Émile Gallé a sonné, maintenant, l'heure des voyages. De 1862 à 1866, il est en Allemagne, et principalement à Weimar, où il suit les cours du professeur Jade, fait du modelage, herborise, dessine, songe, écoute les musiques nouvelles auxquelles la présence de Franz Liszt donne l'essor. En 1866, le désir d'apprendre par théorie et pratique les secrets de la verrerie le conduit aux verreries de Meisenthal, dans la vallée de la Sarre, alors dirigées par Mathieu Burgun. Il s'y adonne à de sérieuses études de chimie verrière. En 1870, le voici de nouveau à la faïencerie de Saint-Clément, composant, avec Victor Prouvé, tout un service de rustiques vaisselles, dit « ser-

vice de ferme », et tout animé de chats, de chiens, de coqs emplumés ou déplumés, de poules et d'oies, le tout peint sur l'émail cru et de belle humeur. Survient l'horrible guerre franco-allemande, durant laquelle il est soldat volontaire au 23e régiment de ligne. En quelques faïences patriotiques son pinceau en perpétuera naïvement le souvenir : témoin cette curieuse assiette où se flétrit le myosotis d'Alsace, cloué au gibet du poteau germanique, sous l'œil d'un hibou, en vue du clocher de Strasbourg[1]. L'année suivante, je le vois à Londres, travaillant au musée de Kensington et au jardin botanique, et participant à une petite exposition française organisée par Du Sommerard. Bientôt après, un séjour à Paris lui révèle les cristaux anciens et les gemmes inestimables des vitrines de la galerie d'Apollon au Louvre, les émaux de masse des lampes arabes de Brocard, et les vases de verre aux riches matières, quasi chinoises ou japonaises, d'Eugène Rousseau. Les yeux et l'esprit pleins de visions nouvelles, il retourne enfin à Nancy.



Les Neiges de Pentecôte, cornet en cristal marqueté.

Malheureusement, l'annexion lui a rendu difficile l'accès de son laboratoire de Meisenthal, désormais en terre allemande. Où poursuivra-t-il la série de ses expériences et la réalisation de ses concepts ? La faïencerie de Raon-l'Étape lui est un provisoire asile ; mais il a bien vite pris son parti. Son petit atelier de Nancy s'agrandit et se complète d'une verrerie suffisamment outillée. En outre, en 1874, il décide son père à transporter dans la même ville son matériel et son personnel de Saint-Clément et il se met à la tête de cet ensemble. Production de gobeleterie décorée et de faïence peinte, émaillerie, gravure d'art sur verre, essais de poteries flammées et de grès gravés, tout va de pair. Aux abords de son creuset s'amoncellent des cristaux de quartz, des morceaux de jade et de jaspe. Penché à toute heure sur ses fourneaux, il s'acharne à douer ses vitrifications, comme la nature doue les

[1] Collection de S. A. R. la princesse Louise d'Angleterre, marquise de Lorne, à Londres.

siennes, de stries et de nœuds, d'éclats et d'éclairs, de reflets, d'ombres, de marbrures, d'arborescences. Il superpose les couches de matière ; il y interpose des feuilles d'argent ou d'or ; il suscite des bullages et des craquelures. D'effort en effort, si ses progrès techniques sont manifestes, des hésitations lui viennent touchant le genre des sujets à traiter.



Calice en pate de verre marqueté

Le musée du Louvre a laissé en lui l'émerveillement de certaines traditions de la Renaissance. De cette obsession est sortie sa *Coupe des quatre saisons*, quasi évidée dans un massif du plus pur cristal de roche, brodée de rinceaux d'émail noir, blanc et rouge, sertissant quatre cabochons gravés des *Saisons* des Loges de Raphaël[1]. En l'honneur de Brocard, les émaux épais s'entrelacent à la gorge de ses vases ; il va jusqu'à prêter à une inscription latine : *Lux in tenebris*, je ne sais quelle apparence coufique[2]. A l'exemple de Rousseau, il demande conseil aux Japonais. Ce n'est pas d'un autre courant de recherches que viennent ces libellules et ces sauterelles cloisonnées d'un trait de brun ou d'un trait d'or, modelées d'émail translucide et d'émail opaque, exposées en 1878. On dirait des transpositions en verre de faïences de Satzuma. Tous ces ouvrages sont fort beaux, très parfaits d'exécution, marqués déjà de signes originaux incontestables, et il ne les a pas plutôt terminés que le doute et le mécontentement de soi le ressaisissent.

Au fond, rien ne le touchera plus jamais de ce qui n'émane pas directe-

[1] La *Coupe des quatre saisons* a figuré à l'Exposition universelle de 1878. Elle appartient aujourd'hui au musée des arts décoratifs de Paris. On connait, en outre, un petit nombre d'intailles de M. Gallé à données mythologiques (vase Médicis, vase Apollon, vase Bacchanale). Il est arrivé très vite à des allégories libres comme *La Nuit*, *Le Silence et le Sommeil* et *La Fortune endormie*.

[2] Ce cas n'est pas unique dans l'œuvre de M. Gallé en cette période : j'en atteste une potiche bleu paon avec une devise en langue pehlvie et sa traduction française : « *Bonnes pensées, bonnes paroles, bonnes actions* » (1884), et une veilleuse décorée de cette inscription en caractères arabisants : « *Espoir me luit à travers mes maux* » (1885). Mentionnons, à propos d'orientalisme, que l'artiste avait fait auparavant quelques incursions au domaine pittoresque de la vieille Egypte : fleurs de lotus, sphinx, scarabées mystiques, moissonneurs égyptiens, etc.

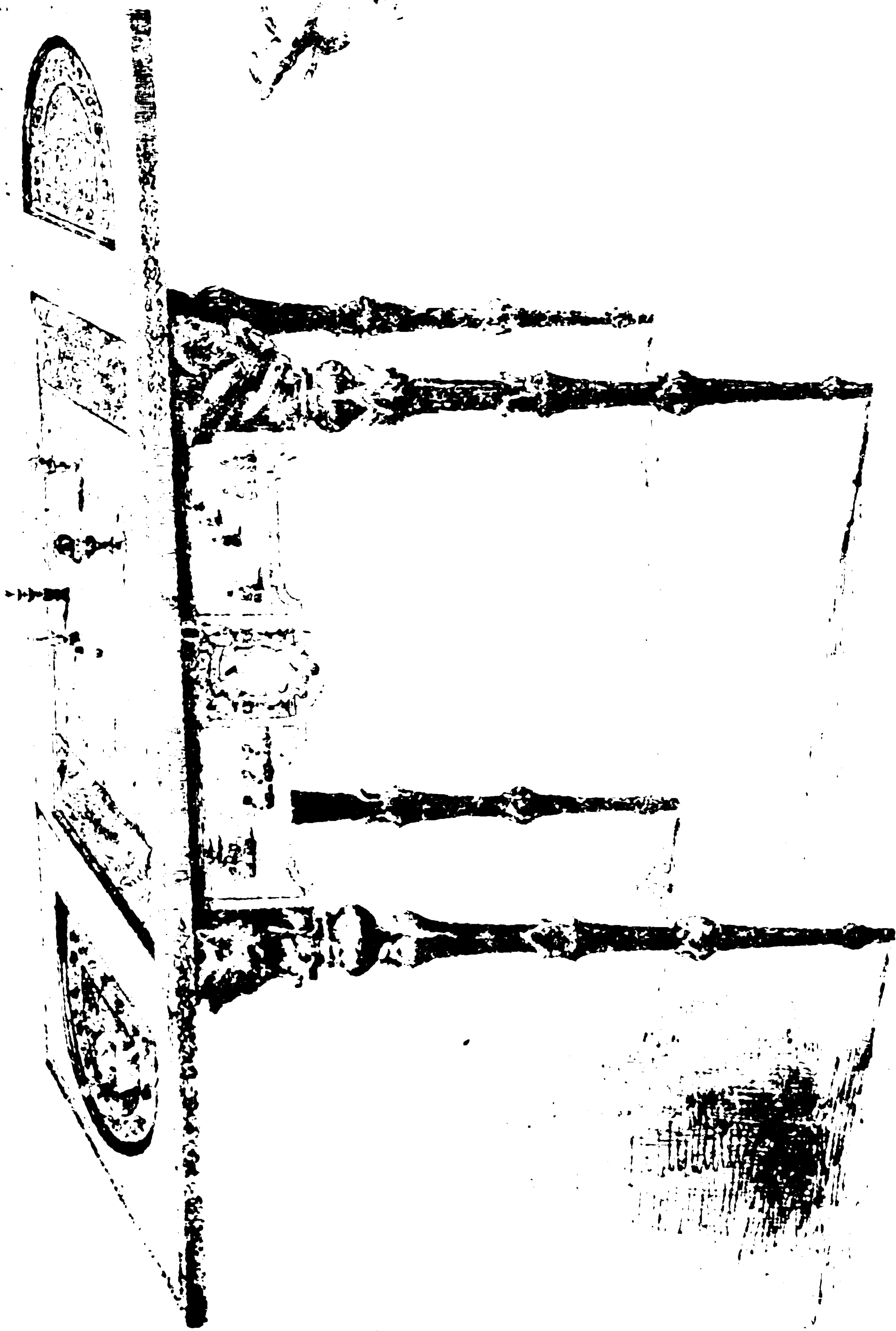
ment de la vraie nature. Son jardin a trop de fleurs, son pays a trop de plantes, son ciel a trop de rayons pour qu'il ne se consacre pas à célébrer la vie en ces exquises merveilles, par lesquelles, en lesquelles son âme réussit à s'exprimer. A d'autres le fantastique et le rappel des styles connus! A compter de 1884, son indépendance ne se plait qu'au franc contact des choses. Nous avons à montrer ici l'ordre poétique et supérieur où s'élèvent désormais ses chefs-d'œuvre, d'un caractère si fortement à part.

III. *Le choix des formes et l'application du thème ornemental.* — La question des formes s'est posée à M. Gallé dès que les premiers principes d'un art original ont commencé à se coordonner en lui. Un objet conçu dans un but et destiné à recevoir un décor expressif exige une forme d'ensemble répondant à ce but et se prêtant à ce décor. Si raffinée qu'elle puisse être, une ornementation ne vaut, esthétiquement, que par ses étroites et manifestes affinités avec les profils, la masse et les surfaces, les matières constituantes et la signification intentionnelle de l'œuvre plastique. Avant tout, il incombe à l'artiste de préciser ses vues, idéalement et pratiquement, selon chacune de ses entreprises, en l'exacte limite de ce qui convient. Aucun éclat décoratif ne dispensera jamais un verre à boire d'être suffisamment évasé, facile à saisir et doux aux lèvres du buveur; une assiette d'avoir un fond plat et des bords un peu relevés pour empêcher la fuite des liquides; un vase à fleurs de s'ériger solidement sur sa base et de favoriser d'agréables présentations de bouquets; un siège de se plier aux bonnes attitudes du repos à buste plus ou moins dressé; un bijou de s'approprier aux normales conditions de la parure humaine. Même pour les grandes pièces associées à l'architecture ou simplement meublantes, la fonction régit la forme, et la forme, mise au point de l'idée, commande le décor. Mais comme, d'époque en époque, les goûts se modifient au gré des évolutions générales et des circonstances, il importe de chercher sans cesse soit des supports intimement ajustés à une ornementation qui s'innove, soit une ornementation s'harmonisant à des caractères de supports nouveaux. On ne gagne rien à prolonger des compromis de styles — c'est-à-dire l'union d'éléments contradictoires.

Au temps où il travaillait aux faïenceries de Saint-Clément et de Raon-l'Étape, M. Gallé avait déjà senti l'équivoque de ces essais de conciliation. Le décor naturaliste, entièrement moderne et vivant, dont il rêvait, s'écartait

trop hardiment des traditions du XVIIIe siècle pour pouvoir se développer en concert avec les formes issues d'elles. Sans doute, il fallut des années au jeune artiste pour se délivrer des fantômes du passé, et nous avons indiqué, à ce point de vue, ses inquiètes expériences, ses regards jetés de tous côtés, ses efforts différents de créateur, encore entravé et avide d'émancipation, allant du souvenir de Louis XV au romantisme, revenant vers la Renaissance, courant à l'orientalisme et se préoccupant de tout essai où s'affirmait une volonté de progrès. Mais, d'une part, plus il avançait, plus le thème ornemental tiré de la plante, comme point de départ essentiel, et, accessoirement, des insectes, si voisins de la fleur, et des modalités des choses naturelles, lui devenait cher, et, de l'autre, l'ardente foi se faisait en lui qu'un objet, quel qu'il soit, doit être franc, appartenir purement à son temps et garder en soi-même les plus clairs signes des pensées, des penchants, des habitudes, des aspirations secrètes de celui qui le composa et de ceux pour lesquels il fut produit. Ainsi se resserraient, en s'élevant, les termes de son programme. Ajoutons que l'analyse de chaque série de productions lui montrait à combien d'usages distincts la moindre catégorie d'œuvres d'art est appelée à faire face, au prix de subdivisions raisonnées. Qu'on prenne pour exemple la commune famille des vases à garnir, au jour le jour, de fleurs cueillies. Si tous ont, génériquement, le même but, ils ont à s'y accommoder de plus d'une sorte. Ceux-ci porteront haut des fleurs hautes, ou des gerbes à grandes tiges, enveloppées de retombants feuillages; ceux-là s'offriront à des floraisons étalées en nappes basses; ces autres feront mieux sentir le charme de menus bouquets irréguliers, d'une familiarité gracieusement indépendante; ces derniers soutiendront à ravir, au-dessus d'un long col, une seule fleur précieuse, quelque rose d'insigne beauté, isolée en sa royale essence. Autant de particularités d'où naissent des types spéciaux. Des classifications analogues, dérivées esthétiquement de précises nuances d'utilité, se font pareillement en tout ordre de conception. Les nécessités de la vie ont toujours obligé les producteurs à s'y référer dans une large mesure. M. Gallé pensa seulement, et avec raison, qu'il s'y fallait attacher avec plus de netteté et de soin que jamais.

Parmi les formes accréditées, deux modes principaux se définissaient pour lui : le mode populaire et le mode savant traditionnel. Le premier, par sa simplicité et sa rusticité mêmes, s'assimile sans difficulté le décor végétal. Cruches et cruchons, pichets, brocs, bouteilles, gobelets, bols, terrines, bassins,



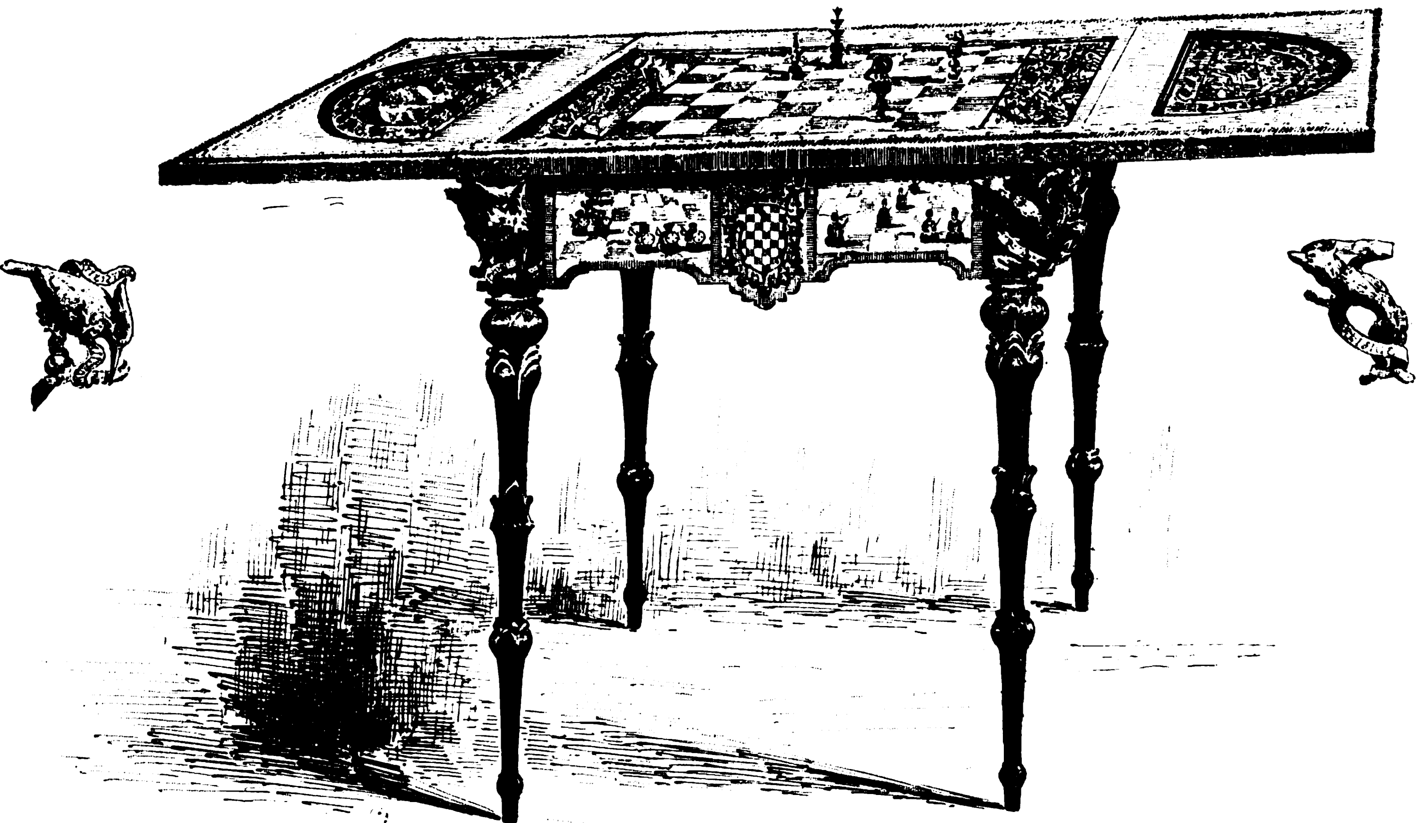
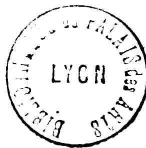
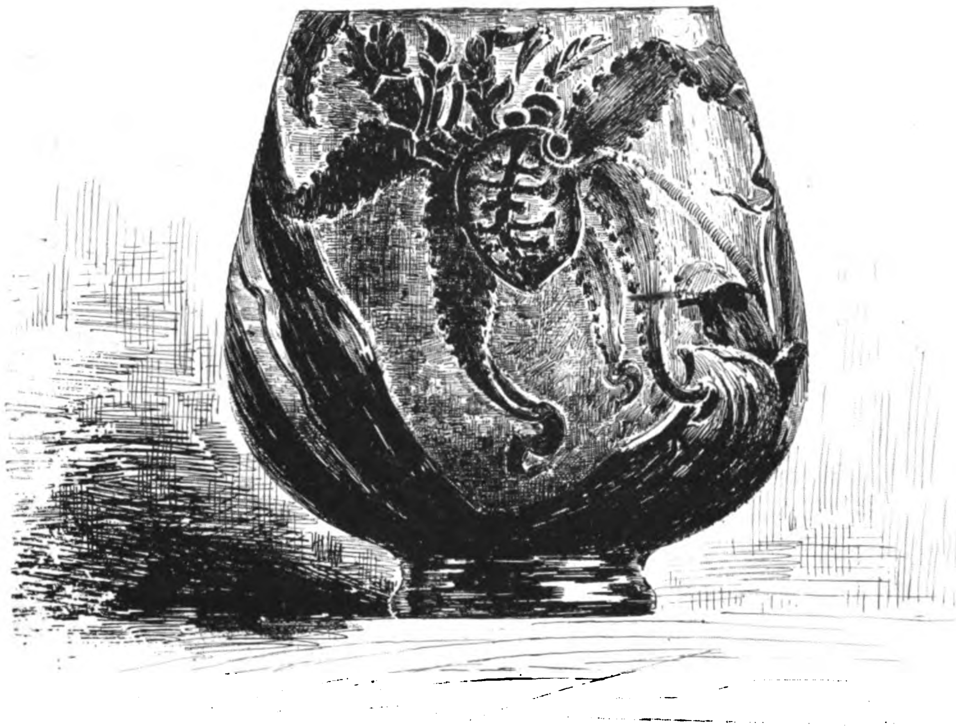


TABLE A JEU D'ÉCHECS, cristaux, mosaïques et bronzes (piètement en amarante).



LYON

ont des aspects pleins, des panses, des retraites frustes, quelquefois des anses ou des crochets propices à de certaines luxuriances florales. On les regarderait volontiers comme des blocs de terre imprégnés de sucs natifs, restés féconds sous le travail du potier et d'où surgissent, en une harmonie réglée qui semble toute libre, de vigoureuses végétations, accueillantes aux parasites ailés ou



Les Carnivores, vase camée.

rampants. Ce premier mode peut donc plaire au décorateur épris des expressions d'humble et robuste vérité. Le second, où prévalent, au contraire, des combinaisons géométriques d'une subtilité abstraite, élaborées en des écoles, nous met en dehors des poussées naturelles. Aussi ne suggère-t-il guère que de conventionnelles ornementations, d'un artifice plus ou moins ingénieux, mais incapables de nous communiquer la sensation d'une matière active, se décorant, pour ainsi dire, par sa propre énergie. A des formes, ostensiblement déduites du calcul de lignes géométriquement considérées, pondérées et symétrisées, les meilleurs maîtres n'ont réussi à rien imposer de vivant,

sinon par d'adroits surajoutages. Or, dès là que M. Gallé entendait faire apparaître la matière comme douée d'une force végétative interne, spontanément extériorisée, il n'avait que faire des données classiques, formalistes et suivant lesquelles le concept du décor n'a chance d'être que guindé et superficiel.

Néanmoins, le répertoire des modèles populaires était trop restreint et, en bien des cas, de rappel impossible. Afin de se ménager des types complémentaires, en aussi grand nombre et aussi variés qu'il éprouverait le besoin d'en avoir, le maître de Nancy prit, à l'exemple des Japonais, le parti de demander aux végétaux eux-mêmes les éléments du thème plastique de la pièce céramique ou verrière qui leur devait emprunter son thème ornemental. C'était s'assurer à la fois une diversité infinie de documents inspirateurs et un bel accord constant entre les deux thèmes corrélatifs. Déjà, en 1884, M. Gallé s'affirmait en possession de ce principe. Je me rappelle, notamment, un vase caractéristique, en verre émaillé et gravé, inspiré d'une fleur de pissenlit en passe de s'épanouir. La tige, fermement dressée sur un pied décoré de feuilles incisées au trait et dorées, portait la coupe, divisée à la surface en pétales, frangée au bord, par places, de légers pistils, et animée, en son pourtour, d'insectes taillés à vif, aux ailes rehaussées d'or, au corps mat et strié. D'autres pièces, de galbe floral, lobées, évasées, rengorgées, ou mi-closes, se paraient de capricieuses figurations de la fleur génératrice, tantôt franchement tracée à divers états de son développement, tantôt résumée en schéma, tantôt décomposée en ses parties organiques, détachées et ornemanisées. Les fruits, les courges, les pastèques, les gourdes et les coloquintes fournirent également à l'artiste leurs formes loyales auxquelles viennent si aisément s'adjoindre les feuillages et les corolles en éclosion. Ni petitesse d'imitation littérale, ni stylisation excessive : une interprétation claire et libre, toujours sûre, éminemment personnelle. Cette interprétation, par la suite, ne fera que s'élargir. Fort de sa science botanique, M. Gallé s'inquiétera de moins en moins des minuties de décomposition. Il finira par ne plus guère présenter la fleur que dans sa masse, d'une puissance d'évocation merveilleusement accrue.

On remarquera que le maître ne croit nullement devoir s'astreindre à la règle par trop limitative de quelques théoriciens, que « tout objet doit s'orner de motifs en rapport immédiat avec son usage ou d'une signification figurée

connue de tout le monde ». Rien de plus rationnel, sans contredit, que d'illustrer un gobelet de grappes de raisin, de feuilles et de vrilles de vigne ; une chope, de pousses de houblon et d'épis d'orge ; une tasse à café, un bol à thé, de fleurs de thé, de gousses de café... A quelle monotonie se vouerait, toutefois, l'artiste assez imprudent pour borner son art à de si vite épuisées leçons de choses ! De combien de ressources il se priverait à plaisir en n'ayant jamais égard qu'à des objectivités serviles, lorsqu'il est en lui de donner des impressions morales et décoratives parfaitement accordées à nos humeurs à l'heure où nous nous servons des ustensiles choisis ! Le parti pris d'un je ne sais quel symbolisme floral officiel aurait des inconvénients au moins aussi graves. Nous voulons bien voir la rose exprimer, en son lieu, l'idée de beauté, ou le myosotis l'idée de souvenir ; mais pourquoi s'asservir à l'emploi systématique d'emblèmes banalisés, quand la bonne nature livre de toutes parts à nos admirations, à nos interprétations personnelles, tant de formes exquises, susceptibles de se prêter à nos desseins d'expression ? Il n'est pas nécessaire qu'une expresse signifiance idéale ait été assignée à un végétal, en de sacramentels et arbitraires *Florilèges*, pour qu'il la puisse prendre au nom d'un décorateur poète. L'artiste retient de toutes les plantes, humbles ou superbes, ce qui l'en a charmé. Chacune, par la physionomie qu'il lui a donnée en son œuvre, nous fait



LES SECRETS DE LA MER
dessin original d'Émile GALLÉ

confidence d'une part de son rêve. En la réalité de chacune son âme s'est insinuée, à la fois extasiée et active, intimement transfigurante. J'ignore si l'on a jamais songé à faire un symbole de tendresse du rose et cordiforme dielytra ; je vois cette fleur singulièrement tendre en certains vases de M. Gallé. De diverses représentations faites par lui de la scabieuse, de la violette, de l'anémone des bois, il me reste un sentiment de mélancolie très douce. D'amples orchidées, largement épanouies sous sa main, ont rendu témoignage des joies éclatantes de la terre, et d'autres, plus dentelées, frisées, découpées, splendidement perverties aux officines des jardiniers à la mode, se sont nuancées d'impériaux et troublants orgueils. Les « simples », qu'il se plaît par dessus tout à nous montrer, m'initient aux candeurs heureuses de la vie cachée. M. Gallé, dans une de ses inscriptions, si nombreuses aux surfaces de ses compositions et par lesquelles se fond sa pensée en l'harmonie des choses muettes, a fait intervenir de religieuses paroles, semblables à une profession de foi et à un acte d'espérance : *Simplices permanebunt in terrâ*[1]. Aussi bien, pas un bouton, pas une fleurette qu'il n'associe, en quelque moment, à ses bonheurs, à ses enthousiasmes, à ses abattements, à ses élévations intérieures et à ses conceptions, qui en sont l'émanation directe. Il aime l'infini du monde d'un pieux amour ; il l'humanise en lui comme il s'universalise en la nature. Son symbolisme, libre et ornemental, est tout d'émotion spontanée.

Mais, si prépondérante que soit, en sa magistrale production, la part du végétalisme, le règne animal n'y est pas sans jouer un rôle. Je me rappelle un petit pot à violettes inspiré du corps d'un scarabée ; des vases déduits de la volute des escargots et du cornet des coquillages ; une belle corbeille à fruits imaginée d'après une coquille et que de moindres coquillages surdécoraient... L'insecte, reproduit le plus souvent à titre épisodique et complémentaire, fournit, à l'occasion, l'argument complet d'un décor. Un vase en verre émaillé et gravé, contemporain de la coupe au pissenlit ci-dessus visée, répond, par exemple, à ce sujet : *La création de l'insecte*. Sur des médaillons à fond d'or y apparaissent des lépidoptères, stylisés et grandis, et, plus bas, des membres d'insectes, traités en ornements, se rangent en ordre de bordures. Ailleurs, c'est un vol de noctuelles ou le frôlement d'une libellule au

[1] *Proverbes de Salomon*, v. 60.

miroir à peine ridé d'un lac. En diverses études assez récentes de l'artiste, j'ai pu surprendre une préoccupation des infusoires et de ces impondérables animalcules aux aspects déconcertants de fantaisie et de grandeur que seul laisse percevoir un puissant microscope [1]. Les intérieurs d'eau, les profondeurs de mer, abîmes d'immémoriale hantise qui passionnèrent, au plus lointain de l'histoire, les potiers et les orfèvres mycéniens et, plus tard, les Japonais, l'ont courbé vers leurs mirages à plus d'une reprise, et nous en avons la preuve en ces pièces d'épais cristal où il a fait transparaître des algues flottantes, des nautiles, des poissons nageant, jusqu'à des poulpes en combat... Aux fossiles eux-mêmes il a réclamé des suggestions de formes et de détails caractéristiques pour ses intailles [2]. N'y a-t-il pas souvent en lui quelque chose du mystique naturalisme d'un Bernard Palissy, le fervent huguenot qui ne voulait rien délaisser, en son art, de ce qu'il a plu à l'auteur du monde de créer, et jetait ce cri vers Dieu en lisant le psaume CIV : « *A la mienne volonté, que nous eussions les œuvres de tes mains en telle révérence, comme le Prophète nous enseigne en ce psaume* [3] ».



TABLE EN MOSAÏQUE CISELÉE

[1] Je lis, à ce propos, dans le discours de réception de M. Émile Gallé à l'Académie Stanislas de Nancy, *Le décor symbolique*, les déclarations suivantes : « Les secrets de l'Océan, les braves sondeurs nous les livrent. Ils vident des récoltes marines qui des laboratoires font des ateliers d'art décoratif, des musées de modèles. Ils dessinent, ils publient pour l'artiste les matériaux insoupçonnés, les émaux et les camées de la mer. Bientôt les méduses cristallines insuffleront des nuances et des galbes inédits aux calices des verres ». Ce discours est d'ailleurs à lire d'un bout à l'autre, au point de vue de l'esthétique de l'artiste.

[2] M. Gallé a porté, par occasion, la curiosité du préhistorique jusque dans ses œuvres de bois. A l'Exposition de 1889, il logeait une partie de ses envois dans un grand kiosque de hêtre sculpté « inspiré de la flore paléontologique ». Les profils des colonnes et les sculptures rappelaient tous les végétaux fossiles ou ceux qui ont laissé leur empreinte dans les houilles : les prêles, les calamites, les cycadées, les sigillaires, etc. Il n'est pas sans intérêt de savoir que l'artiste, aux cours du docteur Godron, a été le camarade de M. Zeller, l'auteur de *La flore paléontologique*, devenu professeur à l'École des Mines.

[3] Cf. Bernard Palissy : *La recepte véritable* (La Rochelle, 1563). — Les écrits de l'*Inventeur des rustiques figulines* nous font juger de l'étendue de ses recherches sur la physique, la chimie, la géologie, la nature des eaux, l'origine des coquillages fossiles, la formation des pierres et leur coloration par des oxydes, la genèse des cristaux, l'élaboration des émaux, etc. — Voir, sur ces

Que si l'on se souvient, à présent, de ce que nous avons dit des curiosités de M. Gallé pour les gemmes et pierres fines, dont la vue lui fait désirer toujours davantage de ses creusets, on se rendra compte de sa dette envers le règne minéral. En fait, son art naturaliste est redevable de ses magies aux trois règnes de la nature et aux quatre éléments. Le végétal et l'animal lui suggèrent des dessins d'ensemble et de décor expressivement homogènes ; le minéral l'aide à composer des matières propres à incarner ses pensées et à revêtir ses visions de somptueuses enveloppes. La terre lui livre ses argiles, ses grès, ses silices, ses métaux. Le feu violent amène à la vie définitive ces poussières viles, ces pâtes incertaines qui sortent des atmosphères de brasier blanches et pures comme l'eau et comme l'air, ou noyées d'ombre comme un ciel nocturne, ou illuminées de couleurs, rutilantes de pierreries comme un diadème de roi. Et ce qui prime tout, en tout et toujours, en son esthétique compréhensive et sensitive, en son invention subtilement naïve et librement savante, c'est la notion de l'harmonique unité du monde, organisme démesuré où tout a sa mesure exacte, sa fonction utile, sa raison d'être absolue et sa valeur de relation ; — c'est le sentiment affermi de la participation de tous les êtres à l'accomplissement sans fin des destinées ; — c'est la conscience que la pénétration de tels secrets n'appartient qu'à l'homme, supérieur aux autres créatures en ceci qu'il comprend, compare, expérimente, juge et se sert des propres documents de la nature pour rendre témoignage de ses propres pensées.

Nous connaissons à présent les origines des formes et des décors habituels à M. Gallé. Il nous reste à étudier ses principales techniques de céramiste et de verrier et à indiquer ensuite comment, s'étant adonné, dans un troisième avatar, à l'ébénisterie et à la marqueterie, il a fait bénéficier le meuble de ses vues novatrices.

IV. *L'œuvre céramique*. — Rien d'original et de profond ne se conçoit, en

sujets, ses *Discours admirables de la nature...* (Paris. 1580). — On sait qu'il a multiplié sur ses plats, ses coupes et ses aiguières, les crustacés, poissons, orvets, insectes, lézards, grenouilles, coquilles, feuilles de fraisier, d'arbousier, de pimprenelle, etc., le tout « coloré au naturel ». — Sur ses visées d'art strictement naturaliste, cf. *Le devis d'une grotte pour la Royne Mère du Roy*, publié par B. Fillon (*Lettres de Vendée*). Nous y notons, entre autres particularités, comment il entendait y montrer ses poissons d'émail au contact de l'eau. — Sur son goût, essentiellement protestant, des inscriptions bibliques, voir, dans *La récepte véritable*, les sentences préparées pour les divers cabinets formant comme les stations du jardin idéal conçu d'après le Psaume CIV. Ces souvenirs hanteront fatalement quiconque étudiera l'œuvre de M. Gallé.

art, que par la vibration du sentiment individuel en présence des faits. L'art est la résonance d'une personnelle sensibilité au contact du réel. Rien ne se réalise en perfection que par la science et l'expérience. Elles seules adaptent les techniques aux idées, résolvent les problèmes, ajustent les substances aux effets voulus. Impatient de donner à la faïence stannifère de neufs et significatifs agréments, M. Gallé s'était heurté tout de suite à la pauvreté des moyens usuels. La poterie de terre ne se prête pas comme la porcelaine, pâte blanche, siliceuse, à sous-couverte alcaline, à l'éclat des couleurs transparentes ; mais, sous des pauvres opaques elle prend des aspects spéciaux, partant non négligeables. Son caractère sérieux et simple, son esprit familial et familier, son origine toute populaire, la multiplicité de ses appropriations la rendent aimable et digne de respect. Les émaux d'étain qui lui conviennent sont gras et coulants ou secs et déliés, et nulle raison plausible n'interdit d'user de leurs contrastes sur une même pièce. Pourquoi s'en tenir à d'invariables et limitées formules de peinture sur le cru et de décor sur le cuit, à grand ou à petit feu, à l'heure où tous les désirs s'excitent ? Pourquoi se restreindre à quelques pâtes d'émail teintées dans leur masse par des oxydes, comme l'azur des Persans, comme le bleu et le jaune jonquille des Nivernais, lorsque la chimie nous prodigue des ressources de variété ? Pourquoi souffrir sur la palette des tons grossiers, criards ou sourds, tandis que, manifestement, le goût s'épure ? L'artiste de Nancy, pour venir à bout de ses programmes, a besoin de colorations nombreuses et nuancées, utilisables à grand feu sur le biscuit de faïence, en manière de fonds étendus ou de rehauts partiels. Il prête donc à son émail, en des proportions longuement étudiées, des oxydes de cobalt, de fer, de cuivre, des bioxydes de manganèse, des

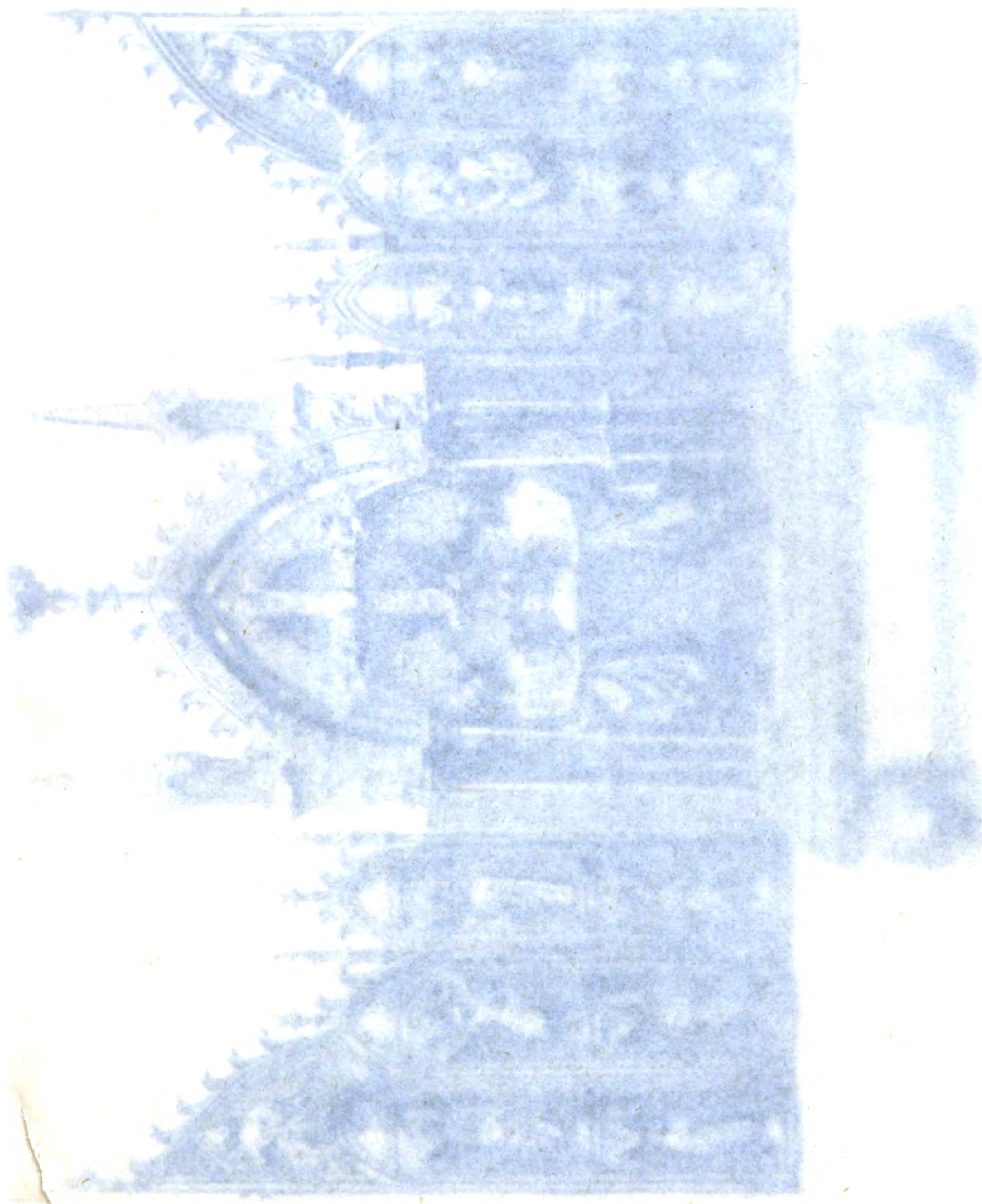

LA TABLE AUX LIBELLULES

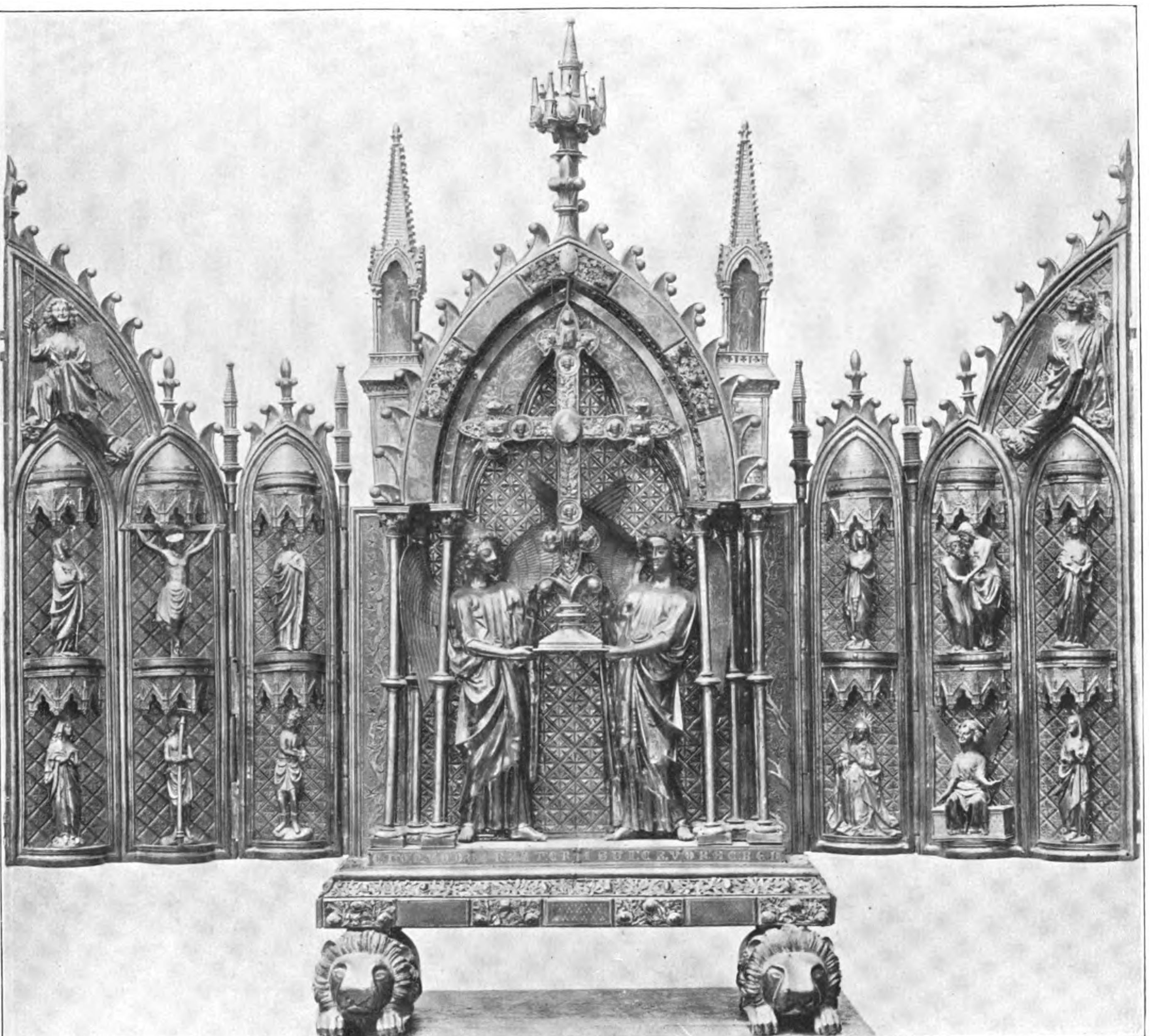
chromates d'étain... Ainsi viennent au jour des tons inédits, bleus, rouges, verts orangés, violets pourprés, des roux et des fauves d'intensités diverses, des chamois, des gris chauds, faciles à rapprocher, commodes à employer franchement ou à mater et à combiner en douceur sur des couvertes translucides. Si leur mélange est à redouter au cours de la fusion, on les logera en des cloisons creusées à l'outil sur la terre verte, ou bien on les enclora de filets saillants, obtenus d'avance au moule, à l'exemple des plaques de carrelage hispano-mauresques, ou ménagés à la barbotine. Grâce à ces procédés nous voyons sortir des fours de M. Gallé une profusion de vases, cruches, pichets, cache-pots, jardinières et objets de fantaisie d'une brillante nouveauté, où, quelquefois, la terre ferrugineuse se montre par places, laissée à nu, simplement illustrée de dessins gravés à la pointe. Inutile d'ajouter que cette production ne nuit en rien à la création de beaux services de table. Des ensembles de vaisselles tels que le service des chasses, animé de figurines, de cerfs, de daims, de faisans, de perdrix, et le service aux branches de fleurs ornemanisées, accompagnées de devises, nous en sont garants.

Mais il est possible de traiter la poterie d'autres façons et le maître faïencier n'y fait faute. Il s'avise notamment de la revêtir de couvertes plombeuses colorées par des oxydes en accord avec les émaux qu'elles enveloppent de leurs reflets. Au besoin, pour compléter les harmonies, il recourt aux couleurs majoliques sous couvertes plombifères, ayant pour principe de ne jamais renoncer à aucun moyen de bon aloi en s'ingéniant à augmenter constamment ses ressources. La vue de pièces chinoises à coulures lui suggère, presque aussitôt, de poser son émail sur des trempés de fusibilité extrême, de nature à le faire jouer en des fonds coulés, lavés, brouillés, marbrés, mouchetés, éclaboussés de tons curieusement entraînés et projetés en se liquéfiant. Il lui advient, à ses commencements, de reproduire, en des fonds de cet ordre et sur un champ d'émail laiteux, légèrement azuré, des motifs traditionnels bleu clair, relevés de rouge Thivier, à la mode de Rouen, ou de traits d'or, à la mode de Delft. Je rappelle, au surplus, que les bergers de Téniers, les reîtres de Callot et, généralement, les personnages ont vite disparu des œuvres où M. Gallé a mis le meilleur de soi-même.

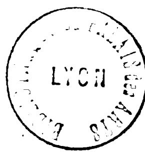
L. DE FOURCAUD.

(*A suivre.*)





Reliquaire polyptyque en argent doré provenant de l'abbaye de Floreffe
(Flandres, XIIIe siècle).


LYON

LE

LEGS ADOLPHE DE ROTHSCHILD

AUX MUSÉES DU LOUVRE ET DE CLUNY[1]

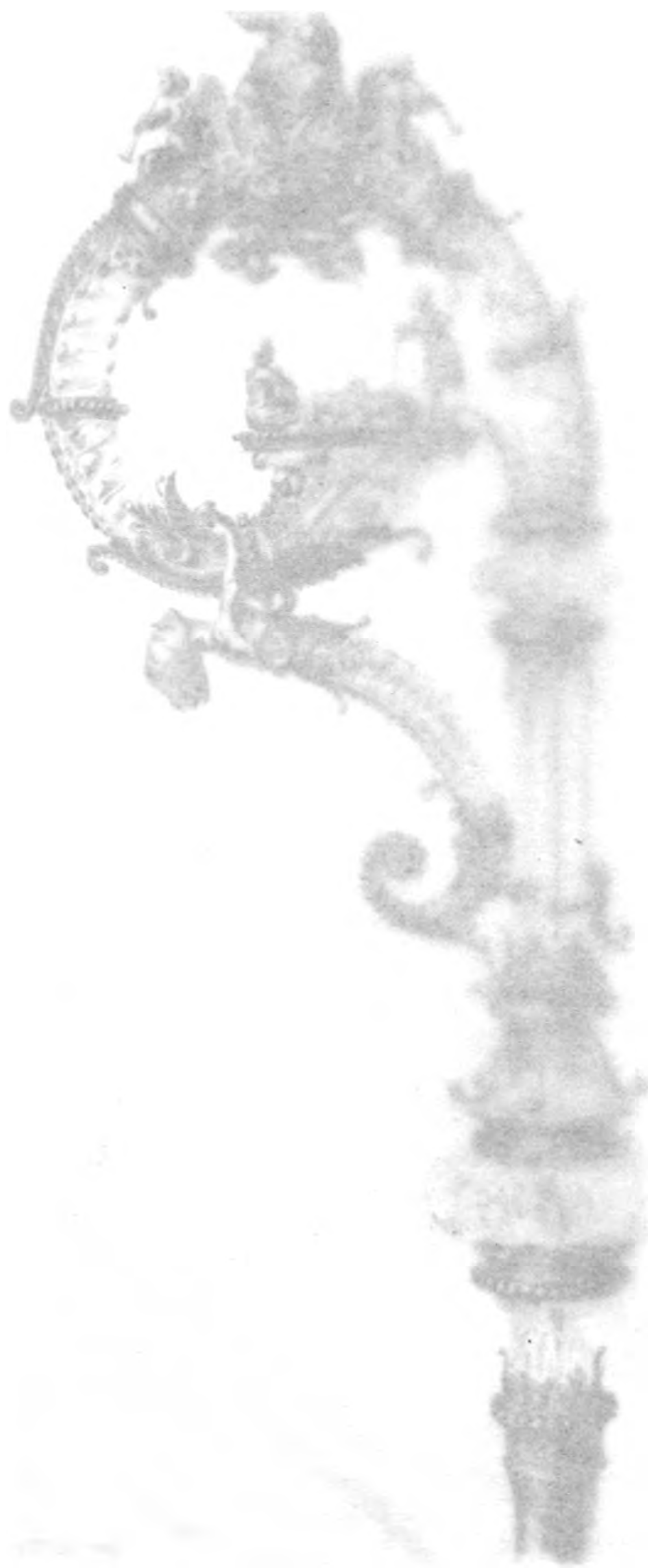
L'art chrétien d'Espagne, aux xve et xvie siècles, a subi très fortement les influences étrangères et tout particulièrement celle des Flandres, et l'on est très souvent amené à se demander si tel monument a été apporté du Nord, ou exécuté en Espagne même par des mains flamandes, surtout quand on le rencontre dans les provinces septentrionales de la péninsule. N'oublions pas cet événement important que fut pour l'Espagne le mariage de Philippe le Bon avec Isabelle de Portugal en 1430. Le baron Davillier, dans ses recherches sur l'orfèvrerie espagnole, a relevé un grand nombre de noms d'ouvriers français ou flamands qui peuplaient les ateliers d'orfèvres de la péninsule, Fernai le Français, Perrin Freset, Conrad di Roder.

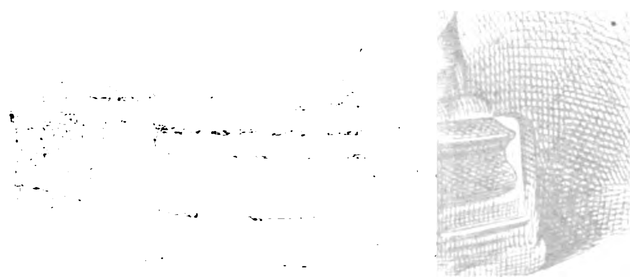
Très flamande d'aspect est cette *Custodia* en argent doré du xve siècle dont le corps principal est formé d'un édicule octogonal ; les fenestrages ogivaux sont décorés d'émaux translucides; trois tourelles à flèches le surmontent. Une tige à pans coupés le relie à la base. Au-dessous de l'endroit où le petit monument repose sur cette tige, se détachent à droite et à gauche, comme de longues branches, des montants de métal recourbés dont les extrémités supportent deux statuettes d'anges, les ailes déployées, portant des flambeaux et semblant garder la relique ou la réserve eucharistique renfermée dans le reliquaire. C'est là une formule tout à fait espagnole dans des monuments qui

[1] Second article. Voir la *Revue* du 10 février, t. XI. p. 87.



SAINTE MARTHE (France, XVIe siècle, école champenoise).



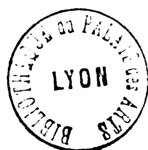




CROSSE PASTORALE
(Espagne XVIe siècle)

Revue de l'Art ancien et moderne.

Imp Louis Fort Paris.



sont d'esprit absolument flamand. La forme d'ailleurs en est des plus heureuses, et les grandes ailes qui dressent leurs curieuses découpures derrière les anges sont d'un effet décoratif charmant.

Espagnole encore, mais seulement du XVIe siècle et peut-être même de la fin du XVe, est cette crosse pastorale en cristal de roche, enrichie d'une somptueuse décoration d'orfèvrerie et même de groupes de petits personnages en ronde bosse. La composition décorative en est extrêmement ingénieuse, et l'effet cherché, l'opposition du cristal transparent et clair et du bronze doré, est des plus heureux. On pense aux pompes sacerdotales promenant un tel objet à travers les rues de Séville, aux grands jours des fêtes religieuses qui attiraient les foules pieuses vers la procession, et de quels éclats le soleil d'Espagne devait frapper l'objet merveilleux que l'évêque inclinait vers la multitude.

A ces mêmes époques, XIVe, XVe et XVIe siècles, les courants artistiques qui s'étaient établis en Italie devaient entraîner l'art de l'orfèvre dans des voies sensiblement différentes. Au XIIIe siècle, il avait essayé, particulièrement en Toscane, de se libérer des formules byzantines qui l'asservissaient; on put voir les orfèvres, au XIVe siècle, aussi bien en Toscane qu'en Ombrie, à Sienne par exemple, apporter dans leurs œuvres un souci de réalisme analogue à celui qu'on constate dans la grande sculpture de la même époque. Dans l'Italie du nord, et surtout à Venise, cette porte ouverte sur l'Orient, l'influence de l'art oriental s'était tout d'abord fait impérieusement sentir. Mais bientôt une autre influence, tout aussi forte, allait s'accuser, c'est celle de l'Allemagne, et nulle part d'une façon plus évidente que dans l'orfèvrerie. Certaines formes de construction, la complication et la recherche du petit détail trahissent presque toujours l'imitation d'œuvres créées en Bavière ou en Tyrol.

Il n'existe malheureusement pas dans la collection Rothschild de monuments importants d'orfèvrerie allemande qu'on puisse utilement rapprocher des objets assez nombreux de l'Italie du nord qu'elle renferme, si ce n'est un baiser de paix en argent doré, en forme de chapelle, où saint Georges terrassant le dragon apparait finement ciselé sous un dais. Un cartouche porte l'inscription : Hansfuog, 1453. Provenant de l'ancienne collection Debruge, cet objet porte bien la marque de sa patrie d'origine, Nuremberg. Un des monuments où le réalisme du nord apparaît le plus vivement, est ce reliquaire

de la flagellation, sorte de coupe ou gobelet, en France on aurait dit hanap, muni d'un couvercle en argent émaillé. Sur deux petites consoles, de chaque côté se dressent deux personnages en ronde bosse, en argent repoussé et doré, deux bourreaux. Leur présence de chaque côté du vase indique bien le genre de relique qu'il devait renfermer, un fragment de la colonne à laquelle le Christ avait été attaché pour être battu de verges. Ce monument est bien franchement du commencement du xve siècle, et il est intéressant de le rapprocher d'un autre monument vénitien qui lui est antérieur d'une cinquantaine d'années, le reliquaire de la flagellation conservé au trésor de Saint-Marc, que les procurateurs de Saint-Marc, Michel Morosini et Pietro Corner, firent exécuter en 1375 pour contenir la relique vénérée. Un groupe d'argent doré, représentant le Christ et ses bourreaux, y marque même par la violence de ses expressions et de ses attitudes un goût de réalisme exagéré.



Reliquaire de la Flagellation (Venise, xve siècle).

Un reliquaire vertical de forme cylindrique en cristal de roche, porté sur une tige triangulaire ornée de petits édicules qui la débordent, repose sur une terrasse trilobée couverte de fleurs en argent doré et repoussé. Un bouton formé de feuilles au repoussé porte au sommet du couvercle une petite figurine de femme tenant au-dessus de sa tête une couronne d'épines. C'est bien là le caractère des œuvres du nord de l'Italie au xve siècle, ce mélange de feuilles, de fleurs ou de végétaux, et de figurines. Nul exemple n'en est plus



MOULE A PATISSERIE (Flandres, XV[e] siècle).

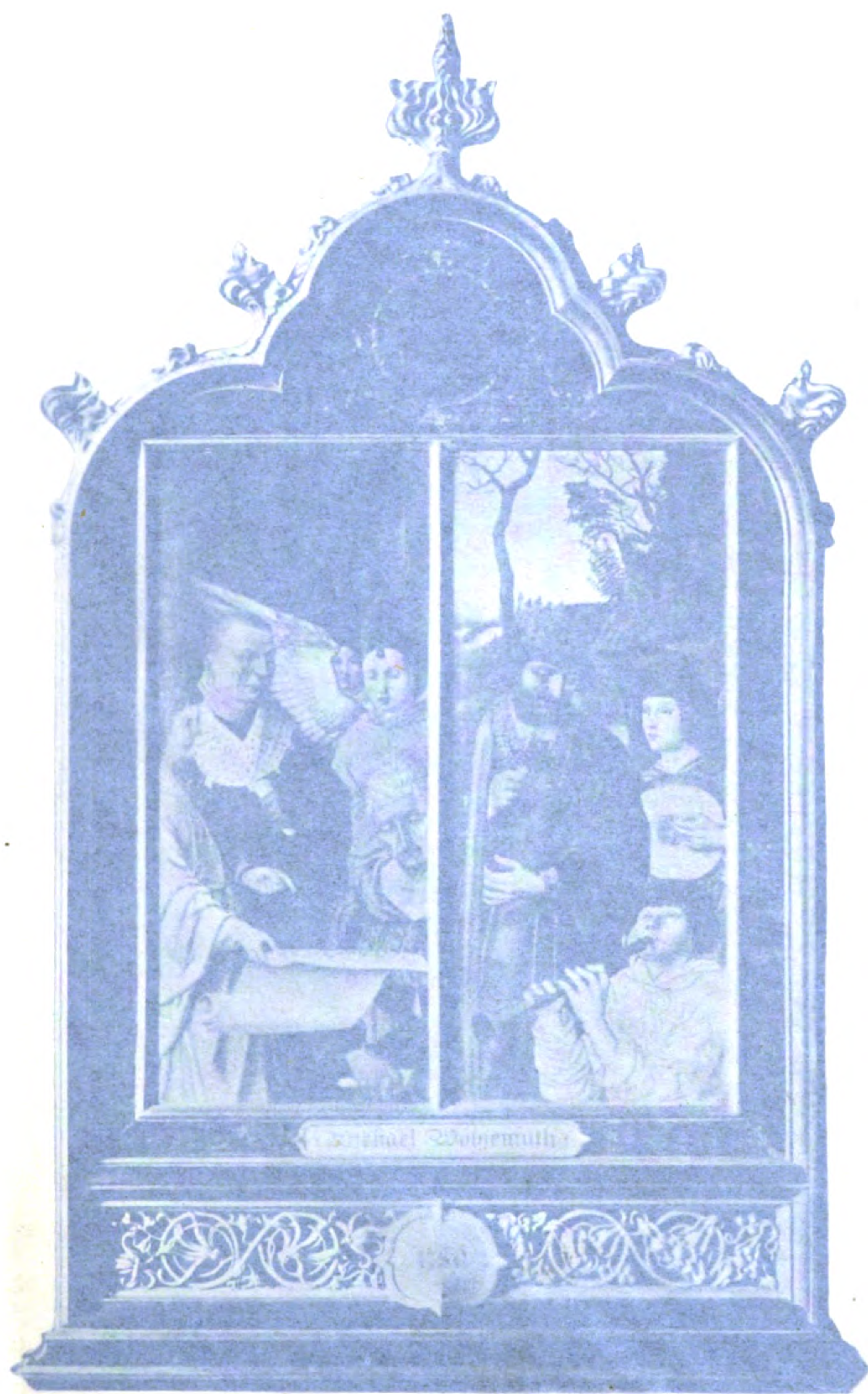
typique que le reliquaire de saint Georges conservé au trésor de Saint-Marc à Venise.

Un grand ciboire en argent et en cuivre dorés, de forme octogonale, construit d'après les principes d'architecture de la Renaissance, abrite sous quatre niches creuses des figurines séparées les unes des autres par des plaques en nielles représentant des sujets sacrés. Le pied octogone en forme de dôme est évidé dans son milieu, de façon à ménager des espèces de tribunes où s'appuient de petits personnages qui prêchent. Notons en passant l'application de ce procédé de décoration, le nielle, aux pièces d'orfèvrerie, procédé remontant assez loin, puisqu'on le trouve décrit dans la *Diversarum artium schedula* du moine Théophile ; mais qui fut très fréquemment employé en Italie dans les ateliers d'orfèvres, à partir du xve siècle. Par sa construction, sa forme et sa technique, ce ciboire doit être utilement rapproché d'un certain nombre de pièces d'orfèvrerie analogues conservées au trésor de Saint-Antoine de Padoue.



Ciboire en argent et cuivre dorés (Italie, commencement du xvie siècle).

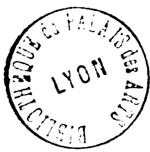
Un admirable objet est cette navette à encens en lapis lazuli, décorée d'un grand galon d'orfèvrerie en or ciselé rehaussé de pierres précieuses ; elle est portée par une tige composée de motifs d'architecture reposant sur une base en forme de losange soutenue par quatre







Le Concert (école allemande, fin du xv[e] siècle).


BIBLIOTHEQUE DU PALAIS DES ARTS
LYON

lions. La splendide couleur naturelle de cet objet, rehaussée encore par la précieuse ornementation de sa monture, en fait une merveille sans prix. On n'est point surpris qu'elle soit sortie de Venise, cette ville unique dont les arts conservèrent toujours quelque chose du faste et du goût orientaux, et qui sut tirer des matières naturelles les plus riches, cristaux de roche ou pierres dures, des objets précieux par le prestige des montures d'orfèvrerie les plus rares.

Un goupillon en argent doré et repoussé, dont le manche est décoré de bandes de rinceaux ciselés d'une étonnante finesse, interrompus par un nœud prismatique en cristal de roche, est aussi un des plus beaux objets d'orfèvrerie du nord de l'Italie qu'on puisse voir. Dans sa partie médiane une sorte d'anneau décoré de petits médaillons en émail translucide à figures de femmes, d'un charme tout milanais, le fait bien originaire de la Lombardie.

Une plaque rectangulaire, sans doute une couverture de livre, décorée de rosaces en or repercées et ciselées à jour, et d'autres filigranées, porte à ses angles des médaillons ronds en émaux translucides représentant les quatre évangélistes. Cet admirable cadre, du xve siècle le plus pur, renferme une plaque de lapis décorée d'une *Mise au tombeau* ciselée en or et rehaussée d'émail, évidemment moins ancienne, qui marque le style des ateliers d'orfèvres milanais du xvie siècle.

En dehors des monuments d'orfèvrerie religieuse, dont nous avons essayé de présenter les plus marquants, la collection comprend toute une série de petits objets, qui ont enrichi très utilement les collections du Musée.

C'est un petit triptyque dont la partie centrale en argent doré est divisée en huit compartiments où sont représentées des scènes de l'histoire sainte ciselées avec une surprenante finesse sur un fond d'émail bleu. Les deux volets sont décorés d'un saint et d'une sainte en émaux translucides. C'est un objet flamand du xve siècle.

Ce sont plusieurs baisers de paix en bronze, dont l'un, représentant *saint Léonard*, en assez fort relief, porte enchâssée dans son fronton une *Mise au tombeau* en argent (ancienne collection Castellani ; un autre, d'origine également italienne, d'un style très pur, figure aussi la mise au tombeau. Un troisième, d'origine flamande, une *Résurrection* entre la Vierge et saint Jean.

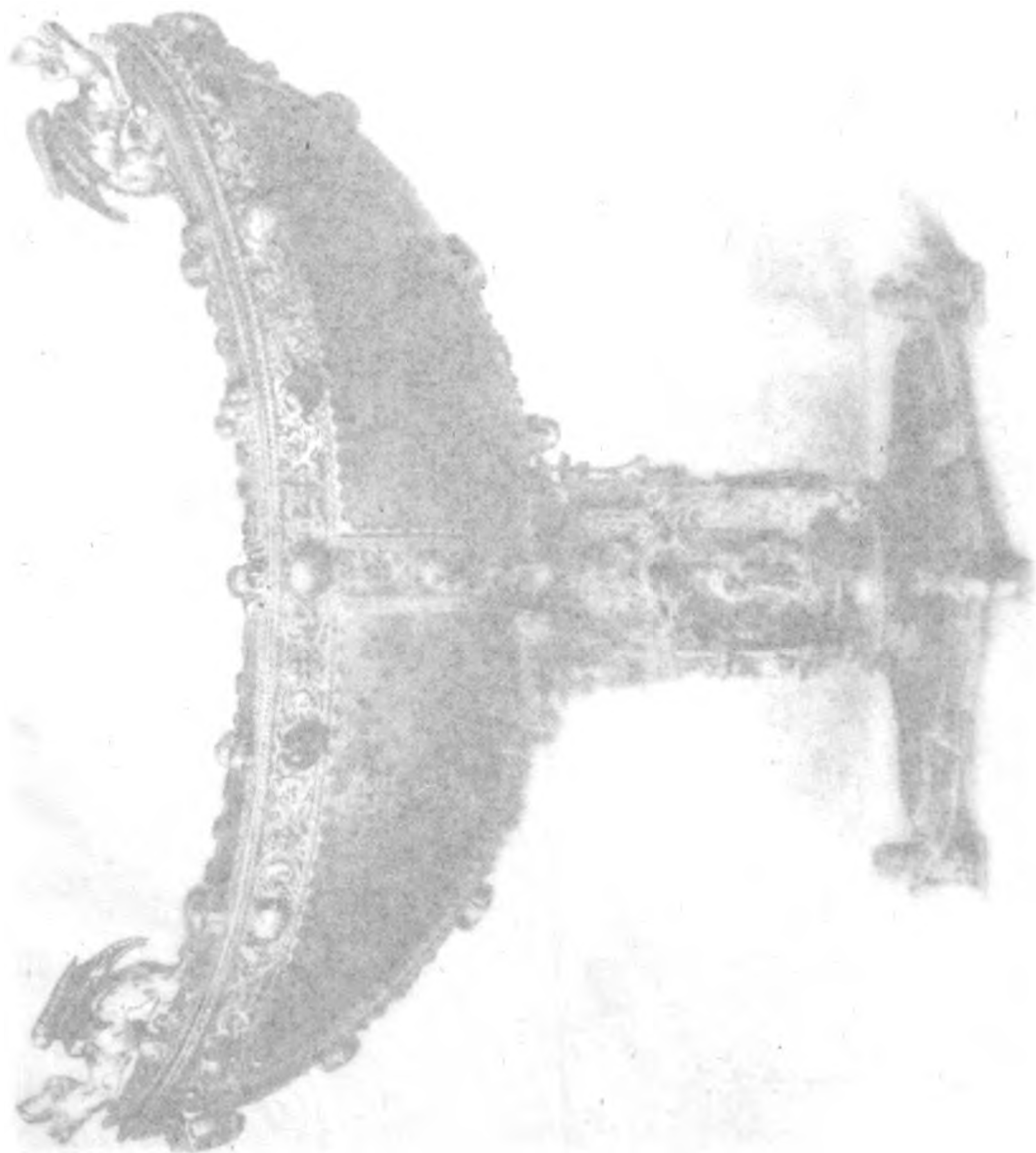


Goupillon argent doré et cristal de roche (Italie du Nord, xvᵉ siècle).

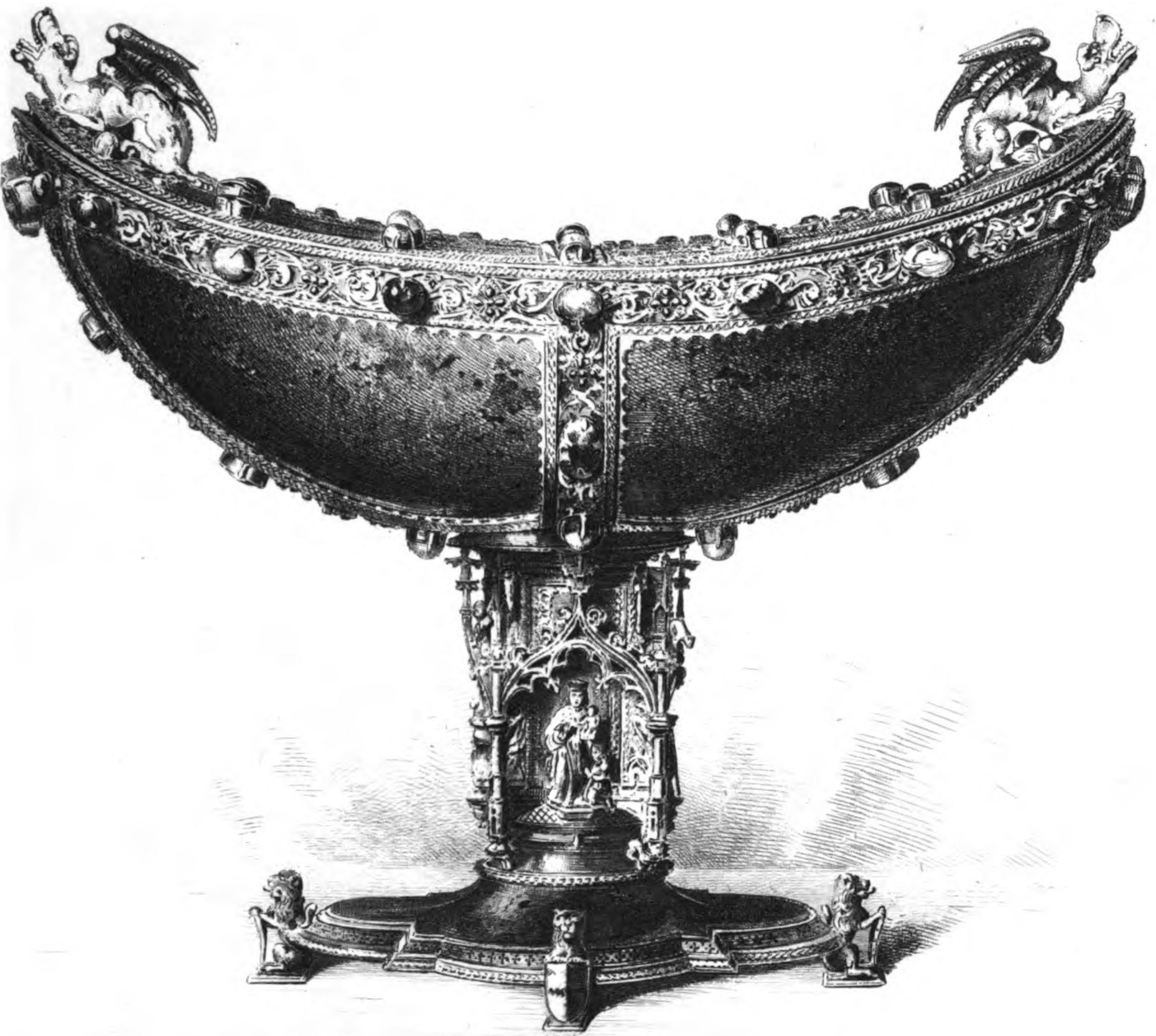
Un très beau mors de chape, de forme tréflée, très semblable à ceux qui sont conservés au trésor de Saint-Bavon de Gand, représente un prince assis sur un trône; deux anges sont agenouillés à ses pieds.

Je suis obligé de passer rapidement devant toute une série d'objets très précieux et devenus très rares, décorés de cristaux *églomisés*, ou pour parler plus clairement, peints sous verre, tout le travail de décoration étant exécuté au revers, une couche de fondant passée au four suffisant ensuite à emprisonner le décor entre les deux plaques de verre. Le musée de Turin est très riche en objets de ce genre : la collection Spitzer en possédait un grand nombre : à part la *Paix* de la chapelle de l'ordre du Saint-Esprit, le Louvre n'en possédait pas d'importants; la collection de Rothschild en contient près de douze, deux baisers de paix montés en ébène ou en cuivre doré, et plusieurs médaillons octogones, ovales ou ronds, décorés de sujets religieux. Il est assez difficile de préciser la région de l'Italie où ces travaux délicats ont pu être exécutés au xviᵉ siècle. On est assez tenté, quand il s'agit de l'industrie du verre, de prononcer le nom de Venise; on ne peut le faire cependant d'une façon certaine.

Il faut aussi s'arrêter devant la série des bijoux, qui renferme quelques objets tout à fait remarquables. Tant de causes, les changements de modes, les guerres, l'appauvrissement, la division des héritagess ont contribué à leur destruction, qu'il faut s'estimer très heureux que le temps en ait épargné assez pour nous permettre d'avoir quelque idée de cet art. Les bijoux religieux ont été plus épargnés que les autres, conservés qu'ils étaient dans l'ombre des trésors d'églises. On les fabriqua un peu partout au xviᵉ siècle, mais particulièrement en Allemagne, en Italie et en Espagne. Un splendide collier composé de douze chatons représentant les stations de la





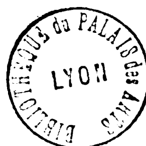


NAVETTE À ENCENS EN LAPIS-LAZULI

(Italie XVIe siècle)

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. Louis Fort Paris



Passion en or émaillé, rehaussé de perles et de pierres précieuses, est d'origine allemande. A signaler aussi trois remarquables pendeloques, des « pent à col », comme on disait au moyen âge : l'une, représentant l'*Annonciation*, est en or émaillé et en pierres précieuses, décorée à l'envers d'émaux



MORS DE CHAPE (Flandres, XVe siècle).

translucides (ateliers d'Augsbourg) ; une autre qui montre un agneau pascal couché sur un livre d'or ciselé, est faite d'une perle baroque qui se trouvait en donner à peu près la forme (art français) ; une troisième, représentant Jésus enfant debout sur un petit piédestal, tenant le globe crucifère, peut être née en Espagne.

Le testament du baron Adolphe de Rothschild contenait en même temps affectation au musée de Cluny de quatorze objets qui devaient y former un groupe distinct.

Je signalerai seulement, parmi ces quatorze numéros, deux tableaux, dont l'un plus particulièrement aurait été mieux à sa place dans les collections du musée du Louvre : c'est un concert d'anges en deux volets séparés, artificiellement réunis. Bien que le cadre porte le nom du peintre Wolgemuth, c'est une œuvre secondaire, mais qui est loin d'être négligeable, et qui a

vu le jour, sinon en Allemagne, du moins dans une région limitrophe soumise à l'influence allemande, peut-être la région rhénane voisine de Maëstricht, peut-être le Tyrol. L'autre tableau, d'un intérêt moindre, représente une *Adoration des mages*.

Parmi les travaux de bois, un très bon bas-relief rehaussé de dorure représentant un saint est une œuvre flamande, de même qu'un très beau cadre en bois et pâte orné de colonnes en lapis, et contenant un haut-relief d'albâtre représentant la *Résurrection*. Très intéressants aussi sont deux moules à pâtisserie en ardoise sculptée en creux, dont nous donnons ici une reproduction d'après la cire modelée par le moule : la représentation de l'*Annonciation* y est vraiment d'une allure et d'un style remarquables pour un objet d'usage aussi courant.

GASTON MIGEON.

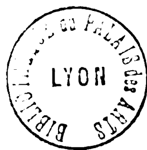






Musette

Imp. Ch. Wittmann


LYON



EUGÈNE DECISY

GRAVEUR ET PEINTRE



Le graveur des illustrations de Léandre pour *La vie de bohème* (du Murger, du Léandre, et de la gravure « en couleur » : en voici pour triplement affrioler les bibliophiles!) est né à Metz en 1866.

Peintre, élève de Bouguereau, de Robert-Fleury et de l'École des Beaux-Arts en 1885. Vers cette époque, Decisy évolue vers la gravure, choisissant bien ses premiers conseillers : Achille Gilbert, Courtry, deux vigoureux ; puis passant chez un maitre tout indiqué, un messin auquel il se présente comme compatriote et qui l'accueille comme élève et comme ami : Boilvin, dont le talent le rend « enthousiaste ».

Enthousiaste : le mot n'est pas trop fort. Boilvin — ceci soit dit par parenthèse — a été un artiste exquis. De la plus pure tradition française : la tradition des illustrateurs du xviiie, de Cochin, de Moreau; la tradition des graveurs de Watteau, la tradition d'Augustin de Saint-Aubin. Il n'est pas

encore à son plan, mais il y vient. La bibliophilie n'est pas une vaine manie, elle a son rôle précieux. C'est à elle qu'incombe le devoir de mettre à son rang (et à son prix, le prix des livres illustrés de premier ordre, sur le même pied que les morceaux renommés du XVIII[e]) l'artiste si élégant, spirituel et délicat, l'illustrateur du *Rabelais* de Jouaust et du *Coppée* de Lemerre; le graveur — admirable — des illustrations de Beaumont pour les *Dames galantes*, les *Contes de La Fontaine*, les *Lettres Persanes* de Jouaust, de Delort pour le *Théâtre de Musset* du même Jouaust, et de Bida pour le *Livre de Ruth* et le *Cantique des Cantiques* de Hachette.

A cette école, Decisy est devenu un graveur à la fois vigoureux et fin.

Dans la quinzaine de planches isolées, gravées par lui depuis 1887, citons : *Le maître de chapelle*, d'après Kuehl, in-fol; — *Une leçon de danse*, d'après Pinet; — *La bouillie d'avoine*, aquatinte originale, in-fol.; — *Portrait de M. Larroumet*, d'après Carolus Duran, in-18 (*l'Artiste*); — *Bohémienne*, d'après Hals (*Gazette des Beaux-Arts*); — *La main chaude*, d'après Roybet (*id.*, petite planche d'une très savoureuse exécution); — *Le Benedicite*, de Chardin, commande de l'État; — un *frontispice* original pour la Société des Amis de l'eau-forte; — *Portrait de M[me] X... en costume Louis XV*, in-fol.; — *La Vieille aux poules*, aquatinte originale.

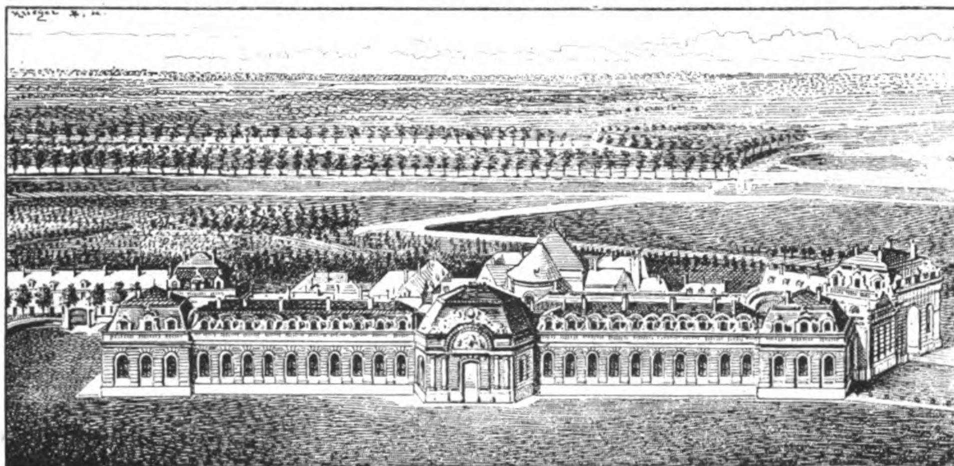
Comme graveur vignettiste, il a commencé par les illustrations de J.-P. Laurens pour *Servitude et grandeur militaires*, édition de Magnier, de P.-A. Laurens, Gorguet, Dawant pour le *Daudet* de Houssiaux.

Puis il s'est mis à la gravure en couleur par quatre planches superposées — c'est la passion actuelle des bibliophiles. Simultanément Rouquette vient de lui confier à graver les illustrations de Maurice Orange pour *L'enlèvement de la redoute* de Mérimée, Romagnol celles de Léandre pour *La vie de bohème*, et Ferroud celles de Rochegrosse pour *Les princesses* de Banville...

Entre temps, peinture.

Decisy est sociétaire à la Société nationale des Beaux-Arts.

HENRI BERALDI.



LES ARTS
DANS LA MAISON DE CONDÉ[1]

DEUXIÈME PARTIE
LE DUC DE BOURBON
(*Suite.*)

Nous n'avons que peu de renseignements sur les travaux exécutés par M. le Duc dans le parc du château ; le manuscrit anonyme de Chantilly mentionne cependant « les embellissements considérables faits par S. A. S. dans les jardins », surtout aux deux extrémités : au sud-est, la création des salles du Mail et de tous les bosquets du petit parc (parcs de la Cabotière et de Sylvie) ; au nord-ouest, l'arrangement de la fontaine minérale, avec le pavillon et le parterre où Nattier fit le portrait de Mlle de Clermont en 1729. Dans les quelques pièces qui restent des comptes de cette époque, je trouve les noms de deux sculpteurs qui ont contribué à l'embellissement du parc : le 4 juin 1737, Rousseau reçut 180 livres pour une statue de pierre de Saint-Leu ; en 1737 et 1738, Gilles Martin fournit « quatre figures en pierre pour les jardins de Chantilly » ; elles lui furent payées 1 790 livres. Mais c'est surtout hors du parc qu'il faut admirer les créations du duc de Bourbon, car les plus importantes subsistent dans leur intégrité, l'Hospice Condé, toutes les maisons édifiées sur un plan uniforme au bord de la pelouse, et surtout les Écuries, monument grandiose qui aujourd'hui encore force l'admiration, et qui reste comme le splendide témoignage du talent de Jean Aubert.

[1] Septième article. Voir la *Revue* des 10 mars 1900, 10 janvier, 10 février, 10 août ; 10 septembre 1901 et 10 février 1902, t. VII, p. 217, t. IX, p. 69 et 133, t. X, p. 123 et 175 ; t. XI, p. 117.

Les fouilles commencèrent en 1719, et l'on ouvrit en même temps sous la pelouse les carrières destinées à fournir la pierre; l'entrepreneur de la maçonnerie, Simon, reçut 50 000 livres le 6 décembre 1719. La première pierre fut posée par le duc de Bourbon le 16 mai 1721, et, cinq jours après, Simon reçut un a-compte de 6 000 livres, qui se renouvela, plus ou moins considérable, deux fois par mois jusqu'en 1734 environ. Toute la décoration sculpturale fut exécutée en 1734-1736 par Remy-François Bridault et sous sa direction. De 1739 à 1740, je relève une somme totale de 27 132 livres à lui payée « pour sept mémoires d'ouvrages tant aux appartements des grand et petit châteaux qu'au bâtiment des nouvelles écuries depuis le commencement de l'année 1734 jusques et compris 1736 »; le 26 septembre 1740, il reçoit encore 1 580 livres, « montant d'un mémoire d'ouvrages de sculpture en pierre sur la façade derrière le pavillon du milieu des nouvelles écuries dans le courant des six derniers mois de 1735 »; le 27 novembre 1741, autre paiement de 1 841 livres pour travaux exécutés en 1735 et 1736. Le duc de Bourbon resta fidèle à son sculpteur et l'employa ensuite dans sa maison de Paris : le 17 avril 1740, M. de Senne, intendant des bâtiments, arrêta à 7 160 livres le mémoire des ouvrages de sculpture exécutés par Bridault dans le grand appartement de l'hôtel de Condé; le travail, interrompu par la mort de M. le Duc, fut repris en 1741. Il n'en fut pas de même à Chantilly; le pavillon qui devait compléter le monument des Écuries, au-dessus de la route, et dont la façade seule était édifiée (porte Saint-Denis actuelle) ne fut pas continué; on peut juger de ce qu'il devait être, car Dubourg en a figuré le projet dans son élévation de Chantilly, et Piganiol de La Force en a donné à l'avance la description. A l'intérieur, les frontons des grandes arcades qui séparent les cours ne furent pas sculptés.

La Bibliothèque Nationale conserve le recueil gravé des « Élévations, coupes et profils des écuries du château de Chantilly appartenant à S. A. S. Mgr le duc de Bourbon, commencées à bâtir sur les dessins de M. Aubert, architecte du Roi, en l'année 1719, et terminées en 1735 »; le recueil est suivi de quatre dessins originaux d'Aubert; il y en a d'autres à Chantilly. Il est donc facile de suivre la pensée de l'artiste, les modifications et les perfectionnements inévitables au cours d'un si important travail; l'exposé en serait trop long, mais il convient de décrire sommairement le monument, qui se présente encore aujourd'hui, au moins à l'extérieur, dans toute son intégrité, à l'exception de la Renommée équestre en plomb qui surmontait le dôme et qui a été abattue sous la Révolution : cette Renommée avait été copiée sur l'un des groupes de Coysevox qui décorent l'entrée du jardin des Tuileries du côté des Champs-Élysées.

L'écurie proprement dite, qui fait face à la forêt, présente, dans ses dimensions extérieures, une longueur de 186 mètres sur une largeur de 18 mètres; elle se termine par deux pavillons carrés, et se trouve coupée au milieu par un gros pavillon à pans. La hauteur est de 13m,80 jusqu'à l'entablement, qui est couronné d'une rampe de pierre à balustres tournés, protégeant un chemin recouvert de lames de plomb qui court tout autour du bâtiment. Les portes des pavillons carrés sont surmontées d'amortissements qui soutiennent trois chevaux vus de face, la tête et les jambes saillantes; les fenêtres du comble sont couronnées d'ornements sculptés, trophées de chasse et autres. Le pavillon du milieu présente une saillie de 5 mètres; le grand pan

offre une arcade comprise entre des pilastres à bases et chapiteaux d'ordre ionique; au fond, la grande porte, recouverte d'ornements délicatement ciselés; au-dessus de la porte, une riche agrafe accompagnée de consoles d'où pendent des festons de fleurs; dans le cintre, trois chevaux en pied, sculptés en demi-bosse; la corniche est ornée de modillons en forme de consoles, et de roses entre deux, soutenant le fronton, au milieu duquel un grand cartel, tenu par deux anges, présente les armes des Condé; de chaque côté, des festons de feuillage tombent sur l'appui de la balustrade; la corniche se termine par deux groupes de lions qui surmontent les pilastres de la façade. Les pans du comble, sous la terrasse qui portait la Renommée, montrent aussi des trophées d'armes et de chasse.



Chantilly. — Façade centrale des Écuries

Le dôme intérieur constitue une grande voûte à huit pans, percés d'arcades dont les lunettes sont ornées de têtes de cerfs, de sangliers et de trophées. Vis-à-vis de la grande porte, un renfoncement formant arcade contient une fontaine dont l'eau se répand en cascade dans deux amples coquilles superposées, et retombe dans une vaste cuvette qui servait d'abreuvoir; les dauphins en plomb qui soutenaient autrefois la plus grande des coquilles ont été enlevés sous la Révolution, ainsi que les deux chevaux de plomb placés dans la cuvette; ces chevaux étaient de grandeur naturelle; l'un était accompagné d'un jeune piqueur qui sonnait du cor, l'autre semblait boire dans une conque marine que lui présentait un enfant. Aux côtés de la porte et de la fontaine, les murs sont ornés de quatre cerfs en pied, peints au naturel, la tête et une jambe isolées, le reste en demi-bosse. Les petits pans sont percés d'une grande croisée, surmontée de têtes de loups et de trophées de chasse. Aux extrémités des travées, au-dessus des portes, sont sculptées les chasses du loup et du sanglier, peintes au naturel.

Derrière l'écurie se trouvent le manège découvert, les cours des remises et des chenils, entourées de bâtiments. La façade circulaire du manège, comprise entre quatre colonnes d'ordre ionique accouplées deux à deux, est percée de trois grandes

arcades séparées par une colonne isolée, avec son pilastre sur mur. Ces colonnes portent l'entablement, orné de roses, de modillons, et surmonté d'une balustrade pleine en guillochis; celle-ci supporte un grand trophée de 12 mètres de face, au centre duquel est l'écusson des Condé, accompagné d'armes, de festons, de guirlandes de fleurs; cette décoration se termine aux deux extrémités par deux chevaux qui, la crinière au vent et les jambes battant l'air, semblent s'élancer par-dessus l'appui de la balustrade. Les clefs des arcades, sous la plate-bande qui se développe en frise sculptée au-dessus des colonnes, sont ornées de trophées et d'animaux.

Du côté de la ville, la façade des chenils, terminée par les pavillons du nord et de l'ouest, a son entrée par une grande arcade, accompagnée d'un chambranle avec deux pilastres, et de tables garnies de trophées de chasse. Dans le fronton est sculptée une chasse au sanglier; sur les pilastres et la rampe du fronton sont représentés une Diane à la biche et le berger Cyparis qui orne son cerf de guirlandes de fleurs. Toute cette décoration des Écuries est une œuvre considérable et du plus haut intérêt; elle complète trop heureusement la noble architecture de ce majestueux bâtiment pour n'avoir pas été inspirée, peut-être dessinée par Jean Aubert; mais si nous ne pouvons déterminer la part d'invention qui revient au sculpteur, il importe cependant de reconnaître les qualités d'exécution, et de louer hautement le talent de Remy-François Bridault et de ses collaborateurs, les sculpteurs Bernard, Coutelet, Brault, Lefèvre, etc.[1].

La création la plus originale du duc de Bourbon à Chantilly est certainement celle de la manufacture de porcelaines dont les produits sont si recherchés et estimés de nos jours. « S. A. S., dit notre manuscrit anonyme, a établi une manufacture où l'on fait des porcelaines qui imitent parfaitement celles du Japon, tellement qu'il y a des morceaux qu'on ne peut distinguer de la véritable. Elle travaille pour le public. » M. le Duc en fut naturellement le principal client, et nous relevons après sa mort un dernier paiement de 2 772 livres fait au « s^r^ Cirou, marchand de porcelaines à Chantilly, pour ses fournitures en 1737, 1738 et 1739 ». Mais la réputation de la manufacture s'étendait au loin, et le roi lui-même garnissait sa toilette de produits de Chantilly : le 16 décembre 1741, il entrait au garde-meuble « un grand pot à eau garni d'argent et sa jatte de porcelaine de Chantilly; un grand gobelet à lait à deux anses et sa soucoupe, et quatre pots à pâte avec leur couvercle, de même porcelaine ». D'autres pièces de la manufacture de M. le Duc décoraient aussi les salons du Grand Trianon, surtout des écuelles et des pots pourris, sortes de brûle-parfums alors très en usage. Le duc d'Orléans y commandait les services destinés à sa maison de Villers-Cotterets, imités du service spécial qu'il avait vu à la ménagerie de Chantilly. Le musée Condé conserve environ 150 pièces de tout genre, sorties de cette manufacture au cours du XVIIIe siècle, vases grands et petits, cache-pots, brûle-parfums, aiguières avec bassins, vases de pharmacie, jardinières, compotiers, théières, plats, assiettes, tasses, moutardiers, sucriers, etc.; quelques-unes sont fort rares. L'ensemble est intéressant et permet de se rendre compte des transformations successives que subit la fabrication de 1725 à 1789.

[1] Un autre sculpteur, Charles Buret, de la paroisse Saint-Nicolas-des-Champs à Paris, tomba du haut du dôme en dedans des Écuries et fut tué sur le coup, le 23 août 1733.

C'est en 1725 que le duc de Bourbon établit la manufacture, au lieu dit le Petit-Chantilly, près des Fontaines et de la place de l'Hospice. Un dénombrement de Chantilly, conservé dans les archives de la maison de Condé, donne les noms des artistes et ouvriers de la manufacture de 1734 à 1756, la période la plus florissante et où la fabrication revêtit le caractère le plus artistique. Jusqu'en 1751, la direction appartint à Sicaire Cirou, Sr de Rieux ; veuf de Marguerite Batilleau, il épousa en 1739 une habitante de Chantilly, Marie-Jeanne-Ursule Polhaye, et ce mariage lui donna la propriété d'une des maisons récemment édifiées au bord de la pelouse. « Il s'adonna, dit M. Germain Bapst[1], à l'exécution de la porcelaine dite *coréenne*, faisant principalement des pièces de contours réguliers toujours bien étudiés, soit des vases de forme hexagonale ou octogonale, soit des cache-pots ronds : quelquefois aussi, il prenait ses modèles sur la nature en exécutant, par exemple, des théières en forme de fruits côtelés. Sa pâte était certainement inférieure aux pâtes tendres produites depuis à la manufacture royale de Sèvres, car la terre de Chantilly conservait après la cuisson une couleur rousse ; mais on put cacher ce défaut par l'emploi d'une couverte à base d'étain opaque comme celle de la faïence. Là fut le grand mérite de la fabrication de Chantilly, car partout alors on usait de couverte à émail transparent et à base plombifère, tandis que l'émail stannifère et opaque avait le double avantage de faire disparaître la teinte désagréable de la porcelaine et de donner en même temps un fond agréable à la décoration polychrome qu'on y peignait. Les porcelaines de Chantilly, à l'imitation des pièces dites *coréennes*, reproduisent des figures japonaises grimaçantes, mais surtout la haie de bambou avec des rinceaux de pampre au milieu desquels se jouent des singes et des écureuils. On rencontre aussi des frises et des postes de papillon bleu et vert voltigeant sur la couverte opaque, ou encore des semis de fleurs copiés sur des dessins japonais. Les couleurs qu'on y employait sont le rouge, le bleu tendre, le vert clair, le jaune et le noir. »


VASE EN PORCELAINE DE CHANTILLY
Peint par PETIT, en 1756.

Le dénombrement de 1734 nous donne les noms de : « Gilles Dubois, premier garçon, âgé de vingt-deux ans, natif de Bézancourt près Pontoise, travaillant à la manufacture depuis trois ans ; Robert Dubois, frère du précédent, âgé de vingt-cinq

[1] Je me fais un plaisir de citer et de faire connaître ici l'intéressante étude consacrée par M. Germain Bapst à la porcelaine de Chantilly, étude rédigée à la demande de M. le duc d'Aumale et destinée au catalogue raisonné des collections du musée Condé, auquel les travaux de M. Bapst fourniront une importante contribution.

ans, tourneur, travaillant depuis l'établissement de la manufacture; Antoine Grémy, peintre, âgé de vingt-neuf ans, natif de Delft en Hollande; Jacques Poisson, mouleur, âgé de vingt ans, natif d'Emeray près Condé en Normandie, travaillant à la manufacture depuis dix ans; Antoine Fauchet, mouleur, âgé de vingt-trois ans, natif de Saint-Maur; Pierre Launoy, âgé de trente et un ans, natif de Vantelet près Reims; Marguerite Douillet, âgée de vingt-cinq ans, native de Nogent-les-Vierges ». En 1737, Grémy et Fauchet ne sont plus à Chantilly; Gilles Dubois est désigné comme peintre, et le personnel de la manufacture comprend, outre le tourneur Robert Dubois et le mouleur Jacques Poisson, les artistes et ouvriers suivants, dont la spécialité n'est pas mentionnée : Louis Goujon[1], quarante-huit ans, natif de Rouen; Jacques Bonnet, natif de Rennes; Jean Roy, vingt-huit ans, natif de Nevers; J.-B. Bray, vingt ans, natif de Paris, et Marie Huet sa femme; Louis Mesnil, quarante-huit ans, et Claude Beaufranc, trente ans, de Saint-Germain-en-Laye; Jean Grenier, vingt-huit ans, natif de Villeroy; Martin Pinçon, Jacques Launay, Henri Bulidon, Charles Ménétrier, garçons de Chantilly; Marguerite Picard, dix-neuf ans, native de Ham; Jeanne David, de Vaujours, dix-huit ans. En 1745, apparait un nouveau peintre, Jean Robin, parent sans doute d'Émond Robin, dit Némon, aussi peintre, qui figure dans les dénombrements de 1748 à 1756. En 1745 aussi, les filles Dudos sont « peintres de la manufacture ». En 1750 et 1752, le tourneur est Michel Gabin. A cette dernière date, Sicaire Cirou a disparu; il y a deux « maîtres de la manufacture », MM. de Roussière et de Montvallier, et un directeur, Charles-Joseph Le Bouteiller du Bordage.

Le patronage moral et pécunier du châtelain de Chantilly avait cessé à la mort du duc de Bourbon. L'oncle et le tuteur du nouveau prince de Condé, le comte de Charolais, supprimant les dépenses fastueuses, se bornait aux travaux d'entretien du château et du parc, qu'il voulait remettre en parfait état à son neveu à l'époque de sa majorité. La manufacture de porcelaines parait s'être ressentie de la disparition de son fondateur et protecteur; c'est pendant cette période de transition que les frères Dubois quittèrent Chantilly avec d'autres ouvriers[2]; sous la direction d'un épicier de Chantilly nommé Gravant, qui avait d'abord été faïencier à Vauréal près Pontoise, ils fondèrent à Vincennes l'établissement qui, bientôt transféré à Sèvres et déclaré propriété royale, devint ce que l'on sait. La manufacture de Chantilly se releva lorsque la situation fut établie sur de nouvelles bases à la majorité du prince de Condé; mais c'est surtout en 1754 qu'elle parut prendre un nouvel essor. M. de Montvallier[3] était alors « seul maître de la manufacture »; il choisit pour directeur Pierre-Jacques Briet, « soi-disant associé de la Compagnie des Indes, natif de Paris », et lui adjoignit un inspecteur, Nicolas-Claude Guenel. Il s'occupa de réunir un personnel d'élite, dont nous trouvons les noms dans le dénombrement fait au printemps de 1756 : « Jean Fouquet, compositeur, natif de Bréteau en Poitou, résidant à Chantilly depuis trois ans; Jacques Toussoc, peintre, natif de Paris, travaillant à la

[1] Son nom se trouve dans les registres paroissiaux de Chantilly; le 5 juillet 1736, fut baptisé Louis-Jacques, fils de « Louis Goujon, maitre sculpteur à Rouen, à présent sculpteur chez M. Cirou, et d'Anne Le Picart ».

[2] D'autre part, un des peintres, Charles Ménétrier, mourut à Chantilly, le 15 janvier 1755.

[3] Jean-Baptiste-Suzanne Buquet de Montvallier.

manufacture depuis deux ans, et Étienne Gobin, aussi peintre, y travaillant depuis six mois; Charles Butteux, peintre, résidant à Chantilly depuis quatre ans; Jean Ocrus, peintre, natif de Strasbourg, habitant Chantilly depuis trois mois; André-Michel Dumesnil, polisseur ; Louis Fournier, sculpteur, natif de Paris, travaillant à la manufacture depuis trois ans et demi » ; quatre mouleurs, Lefer, Adrien Gérard, Claude Noël, Pierre Dububry ; « Jacques Laporte, tourneur, natif de Paris, demeurant à Chantilly depuis cinq mois ; Laurent Mozé, enfourneur, natif de Paris, demeurant à Chantilly depuis un an ; les demoiselles Thérèse de la Rucelle et Marguerite Viridal, natives de Paris, résidant à Chantilly depuis un mois ». Ajoutons-y le tourneur Michel Gabin [1] et le peintre Émond Robin, que nous avons déjà cités. Deux de ces artistes sont plus particulièrement connus, Charles Butteux et Étienne Gobin ; ils quittèrent Chantilly la même année pour aller travailler à Sèvres. Charles Butteux était né à Grandvilliers, en Picardie, en 1721 ; il entra à Sèvres le 4 octobre 1756, et ses notes nous le montrent « adonné à peindre la figure, qu'il entend très peu ; mais c'est un garçon sage et rempli du désir de se perfectionner » ; il y resta jusqu'au mois de juin 1786. Étienne Gobin, dit Dubuisson, peintre de fleurs, était né à Lunéville en 1731 ; avant de venir à Chantilly, il avait travaillé aux fabriques de Lunéville et de Strasbourg ; il entra à la manufacture de Sèvres le 26 août 1756. Ils furent remplacés à Chantilly par une famille de peintres du nom de Petit. Le musée Condé conserve une belle pièce, léguée par M. Albert Gérard, qui l'avait acquise à la vente de la vicomtesse de Renneville sous cette désignation : « Petit vase sur piédouche en



Chantilly. — Entrée des chenils

[1] A Michel Gabin succéda le tourneur François-Louis Goffard, qui mourut à Chantilly en 1760.

ancienne faïence de Chantilly à décor polychrome, au chiffre de Louis XV. Dans une réserve encadrée de rocailles et de fleurs, est représentée une allégorie de la Justice sous les traits d'une femme drapée à l'antique et tenant une balance ; auprès d'elle, un Amour supportant l'écu de France ». Sous le piédouche on lit : *Fait à Chantilly par moi L. Ba..., ce 4 novembre* 1756. *Petit pinxit.* Cette inscription seule permet de ranger parmi les productions de notre manufacture cette pièce curieuse, qui s'en distingue essentiellement et qui, particularité remarquable, ne porte pas le cor de chasse, marque de toutes les porcelaines de Chantilly.

La manufacture de Chantilly essaya alors d'un nouveau genre de productions; elle n'imita plus le *coréen*, mais se mit à faire quelques copies fort rares de céramique chinoise de Kieng-Long, et surtout à reproduire des pièces de Sèvres et de Saxe avec de nouveaux tons, tels que le bleu-paon, le vert foncé et le vert-lapis. Mais, dans le domaine artistique, cette manufacture privée ne pouvait soutenir la concurrence avec la manufacture royale ; sous l'administration de Peyrard, la fabrication prit rapidement un caractère commercial, qui ne fit que s'accentuer avec les Gravant (1776-1781) et surtout avec Antheaume (1782-1789). La Révolution porta le dernier coup à la célèbre manufacture ; sous le Directoire, un riche Anglais nommé Potter essaya en vain de la relever. En 1803, le maire de Chantilly, M. Pigory, établit pour son compte, dans les bâtiments de l'ancienne usine, une nouvelle manufacture de céramique qui se continua sous d'autres entrepreneurs, mais dont les produits ne valent pas l'honneur d'être mentionnés.

Le duc de Bourbon « s'amuse, dit le manuscrit anonyme de Chantilly, à faire faire, dans son château, des toiles peintes qui imitent si parfaitement celles des Indes qu'elles vont ensemble dans des meubles sans qu'on puisse en connaître la différence ; et même, celles qui ne sont pas faites pour copier les véritables ont l'avantage que les dessins en sont plus agréables et plus corrects. On fait aussi dans le château des vernis qui imitent si bien les ouvrages de la Chine que souvent les plus grands connaisseurs s'y trompent. Mais les toiles peintes et les vernis ne se font que pour l'amusement et l'usage de Monseigneur, ou des personnes à qui il en veut faire présent ». Le laboratoire et les ateliers étaient installés dans le soubassement du grand château, occupant les salles voûtées qui s'étendent aujourd'hui du salon du Roi au Cabinet des Registres. Dans les comptes des années 1733 à 1740, je trouve sur différents états les noms des peintres Fraisse, Bouché, Foin, des peintres-dessinateurs Teissier, Claude Magoulet (gendre de Fraisse), « qui travaillent aux toiles peintes », des graveurs Leroux et Roguet, du ciseleur Chappe, de Cousinet, sculpteur et graveur, « qui travaillent au laboratoire ». Jean-Antoine Fraisse a laissé un recueil gravé de ses compositions : *Livre de desseins chinois, tirés d'après des originaux de Perse, des Indes, de la Chine et du Japon, dessinés et gravés en taille-douce par le Sr Fraisse, peintre de S. A. S. Monseigneur le Duc* (Paris, Lottin, 1735, in-f°). Le musée Condé en possède un bel exemplaire, où toutes les gravures sont coloriées. L'épître dédicatoire placée par Fraisse en tête de son recueil est intéressante et mérite, quoique longue, d'être citée tout entière :

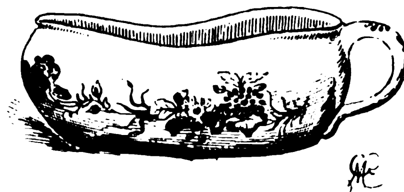
« V. A. S. vient de mettre le comble à ses bontés en me permettant de lui présenter un ouvrage que j'ai entrepris depuis que j'ai eu l'honneur d'être à son service.

Occupé par ses ordres à rassembler de toutes parts des desseins pour exécuter les travaux qu'Elle m'ordonnoit, je n'ai pas cru pouvoir mieux faire que de puiser dans les ouvrages des Chinois, ce goût qui fait l'objet de nos recherches et que nous nous efforçons d'imiter. Mais quel lieu dans le monde pouvoit me fournir une plus belle collection de ce qui est sorti de plus précieux de la Chine et des Indes, que le château de Chantilly? V. A. S. a rassemblé dans le plus bel endroit de la nature tout ce que l'art a pu former de plus parfait en tous genres. Je pourrois parler aussi de tout ce qu'on y voit d'admirable, tel qu'une ménagerie superbe, remplie des animaux les plus rares; un cabinet d'histoire naturelle où se trouve rassemblé tout ce qu'on admire en particulier dans les plus riches cabinets. Mais pour me renfermer dans les seules choses dont je puis avoir quelque connaissance, dans quel étonnement ne seroit point un Chinois de voir au milieu de la France une fabrique de porcelaine qui égale ce qui a été fait de plus beau chez lui dans les temps les plus reculés et qui surpasse tout ce qui s'y fait aujourd'hui? Que diroit un Indien en voyant des toiles peintes si sèmblables à celles des Indes qu'il y seroit trompé lui-même? Mais en même temps que V. A. S. fait voir à l'Europe qu'il n'y a rien dans les autres parties du monde qu'Elle ne puisse imiter et même surpasser, Elle a voulu qu'on fût à portée d'en faire la plus exacte comparaison; car la Perse, la Chine, le Japon, les Indes n'ont rien produit en particulier qui ne se trouve réuni à Chantilly : étoffes des Indes les plus magnifiques, toiles peintes et Perses du goût le plus exquis, porcelaines de la Chine et du Japon de la première ancienneté, ouvrages de laque et de vernis de tous les pays où cet art a été porté à sa plus grande perfection; toutes ces merveilles se trouvent répandues avec profusion dans ce magnifique château. »



PORCELAINE DE CHANTILLY

C'était vrai, et l'inventaire dressé après la mort du duc de Bourbon fourmille d'objets de ce genre, mêlés aux statuettes de bronze, aux pendules des meilleurs artistes parisiens, aux cassettes, commodes de bois précieux, tables de marbre, lustres et objets en cristal de roche; la galerie des Batailles et les cabinets voisins étaient encombrés de porcelaines de Saxe, de Chantilly, de la Chine, du Japon, de laques et de vernis, coffres, cabarets, animaux, vases, etc.; je cite au hasard quelques articles : « Une écritoire de laque rouge du Japon garnie d'ornements de bronze doré et de trois grands cornets de porcelaine ancienne du Japon servant pour la poudre, l'éponge et l'encre. — Un cabaret de laque rouge du Japon, forme ronde, garni de soucoupes et tasses de laque noire, une théière de porcelaine blanche ancien Japon, à reliefs et garnie d'or. — Deux grandes commodes en forme d'armoire, de vernis ancien Coromandel, contournées, garnies de bronze doré. — Un bureau de vernis ancien Japon, à pieds de biche, orné de bronze doré, à dessus de velours



PORCELAINE DE CHANTILLY

vert, avec serre-papier aussi de vernis du Japon, et dessus une pendule par Julien Leroy de Paris, dans une boîte à pagodes de vernis, le tout orné de bronze doré. — Un bureau de marqueterie d'écaille et cuivre, garni de bronze doré. — Un cabaret de vernis du Japon avec des cerfs dorés en relief; des tasses en forme de canards, des soucoupes en forme de feuilles, une théière en forme de fruit, porcelaine de la Chine. — Un vase en forme de coquille, de porcelaine ancienne du Japon, monture en bronze doré. — Un surtout de table sur son plateau de laque rouge, surmonté d'une grosse pagode, porte-huiliers, salières et sucriers, le tout de porcelaine ancienne du Japon, garni de ses girandoles et cercles de bronze doré. — Une boîte de bois des Indes avec des pagodes dessus, travaillées en nacre de perle, ivoire, corail, pierre, etc. — Deux seaux à bouteilles de porcelaine de la Chine, fond gros bleu, garnis de bronze doré. — Une grosse urne et deux grosses bouteilles de vernis rouge avec ornements de plomb doré, fabrique de Chantilly. — Un grand coffre de laque, ancien Japon, avec des coqs et des poules en relief, dorés ». Ce coffre était placé dans la Galerie des Batailles; il est aujourd'hui conservé dans la maison de Sylvie; c'est tout ce que les Condé, en 1815, ont pu recouvrer de cette admirable collection.

Après la mort du duc de Bourbon, le laboratoire de chimie fut abandonné; on cessa de fabriquer dans le château le vernis du Japon: le matériel de l'atelier des toiles peintes fut vendu plus tard à des industriels venus de Nevers, qui continuèrent la fabrication dans un coin du domaine, le château de Coye. Mais il restait à Chantilly le riche cabinet d'histoire naturelle créé par M. le Duc, toutes les merveilles qu'il avait rassemblées, les collections d'armures, de tapisseries, de tableaux formées depuis deux siècles. Il semblait que les créations du duc de Bourbon eussent porté à son apogée la beauté de Chantilly et que rien ne pût y être ajouté. Le nouveau prince de Condé, fidèle aux traditions de sa race, allait cependant émerveiller ses contemporains en complétant l'œuvre de ses aïeux, en augmentant le patrimoine artistique qu'il venait de recueillir et dont il devait être le dernier détenteur.

Gustave Macon.

(*A suivre.*)



NOTES ET DOCUMENTS

LA PEINTURE SUR VERRE

EN ITALIE



L n'existe pas de domaine moins exploré, et cependant que de perles à découvrir dans ces verrières dont Burckhardt proscrivait l'étude, sous prétexte qu'elle affaiblissait l'acuité de l'œil et nuisait à l'appréciation des fresques[1] !

L'importance de cette branche de l'art décoratif n'a été reconnue que de nos jours. Dans un mémoire publié par la *Revue des Arts décoratifs* (1891, t. XI, p. 330 et suiv., 359 et suiv.), j'ai essayé d'en marquer les caractères ; mais il reste énormément à faire.

Ici, je me bornerai à consigner quelques notes prises en face des monuments ou recueillies au cours de mes lectures.

La peinture sur verre était florissante dès le milieu du XIIIe siècle dans le royaume de Naples. Entre 1250 et 1260, le peintre Bartolommeo da San Germano enrichissait de quarante-et-un vitraux le couvent du Mont-Cassin[2]. En 1273, *magister Peregrinus, qui operabat fenestras vitreas*, travaillait pour le roi Charles d'Anjou[3].

La principale pépinière des peintres-verriers italiens était l'ordre des Jésuites. En 1465, on cite parmi ceux de ses membres qui excellaient dans l'art de colorier le verre, les frères Paolino de Pistoja, Bartolommeo de Sienne, Martino de Pise, Ja-

[1] *Le Cicerone*, trad. franç., t. II, p. 640. La technique propre aux peintres verriers italiens est décrite par Cennino Cennini dans son *Traité de peinture* (édit. Milanesi, chap. CLXXI) et par Vasari, dans son recueil (édit. Milanesi, t. I, p. 203-208). Un traité du XIVe siècle, conservé à Assise, a été publié dans *Il Raffaello* de 1897, liv. 1-2-3, 5-6. Un autre traité, conservé à Sienne, a paru par les soins de M. Lisini.

[2] Caravita, *I codici e le arti a Monte Cassino*, t. I, p. 316-317.

[3] Schulz, *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, t. VI, doc. 97. — Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, t. VI, p. 262. Cf. p. 627, 678.

copo de Lucques, Lancelotto de Ferrare, Niccolò de Milan, Donato de Padoue, Giorgio de Florence ; en 1477, Salustro de Sienne, prieur à Padoue, Antonio de Sienne, prieur à Milan, Diodato, prieur à Bologne, Monticello à Pistoja, Antonio de Florence à Florence, Tommaso de Florence à Ferrare, Lorenzo de Pise à Pise, Agabito de Sienne, Zorzo de Piamonto [1].

De 1461 à 1466, l'un d'eux, Niccolò (peut-être Niccolò de Bologne), recevait différents à-comptes sur les vitraux exécutés pour la Badia de Fiesole [2].

Les notes que m'a communiquées jadis Gaetano Milanesi ajoutent quelques détails à la biographie d'un autre Florentin, Sandro di Giovanni di Andrea (probablement identique à Sandro Agolanti, surnommé Bidello, l'auteur d'une partie des verrières du dôme de Florence et de l'église de Santa Maria Novella dans la même ville [3]). Nous y apprenons, grâce à la déclaration de biens de ce maître, qu'en 1480 il comptait trente-sept ans, sa femme trente-deux, son fils quinze et sa mère cinquante-huit [4]. Dans les dernières années du xve siècle et les premières du xvie, il exécuta ou répara un certain nombre de vitraux pour le Palais Vieux [5].

A Urbin, Fra Niccolò da Ancona exécuta, en 1470, des vitraux pour la confrérie du « Corpus Christi ». Fra Matteo, vicaire du couvent de Saint-Dominique, se chargea, en 1494, d'un travail analogue pour le couvent de Saint-François de la même ville : il y peignit l'image de S. Pelingotto [6].

L'*Annonciation*, peinte sur verre, à l'Académie d'Urbin (autrefois au couvent des « Monache della Torre »), est attribuée à Timoteo Viti par M. Morelli [7].

A la Chartreuse de Pavie, Cristoforo de 'Motti peignit, en 1477, le vitrail représentant *Saint Bernard*, avec la signature : *Opus Christofori de Motis*, 1477, gravé ci-contre.

A Venise, Girolano Mocetto exécuta, pour l'église SS. Giovanni e Paolo, le carton d'un vitrail représentant une infinité de saints, avec la signature : *Hieronymus Mocettus faciebat* (Vasari, t. III, p. 163-164).

[1] Caffi. *Arte e Storia*. 1891, p. 37-38.

[2] De Fabriczy. *Ibid.*, p. 21.

[3] *Revue des arts décoratifs*, 1891, p. 339-341.

[4] Castato del 1480, S. Giovanni ; Chiave, t. III, fol. 362 (Libri del Monte).

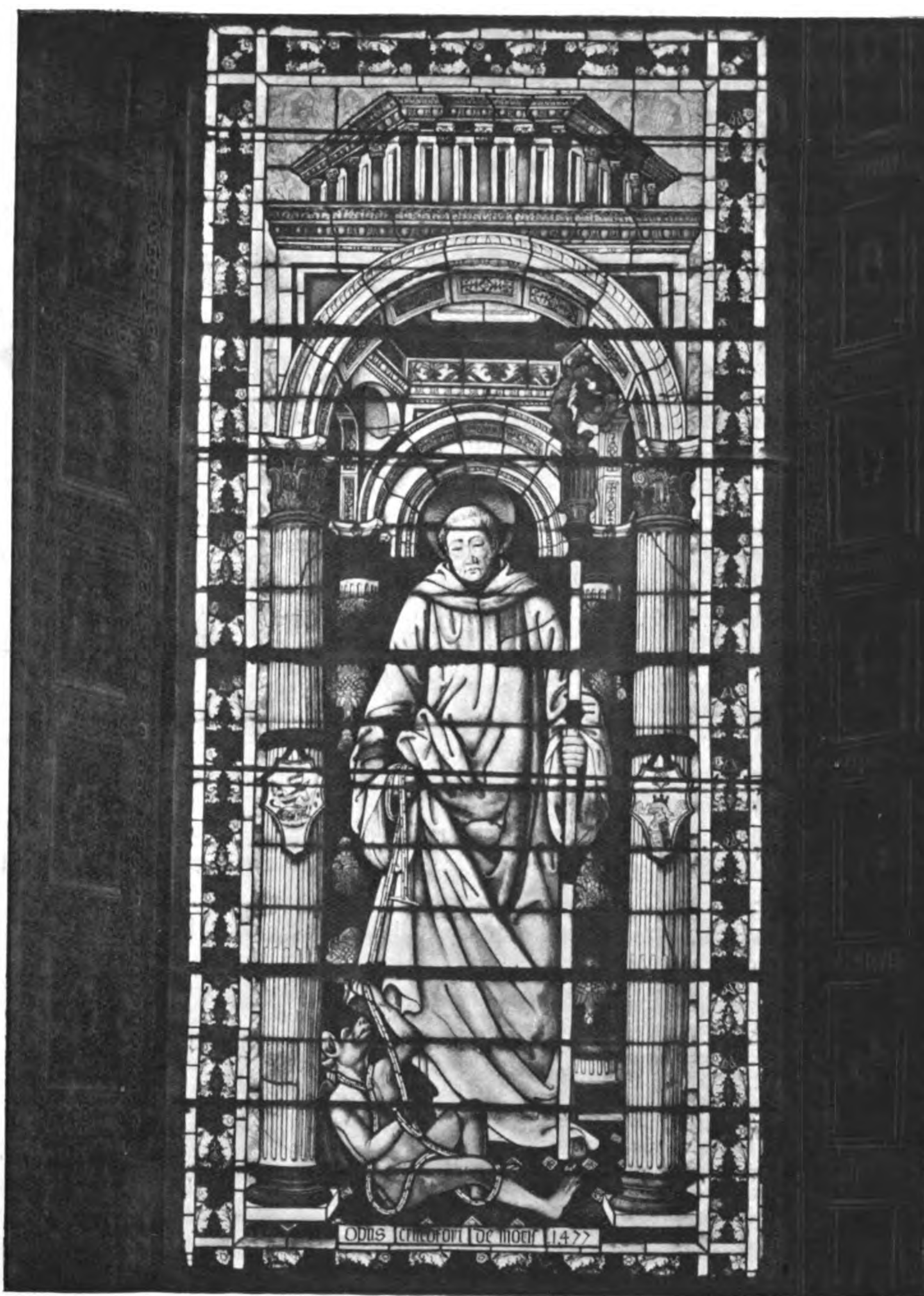
[5] « 149?. A. Sandro di Giovanni de Vetri per 5 gigli di vetro giallo messi alla finestra dell' udientia della signoria et per rifare la gola di vetro a santo Barnabo in detta audientia » (*Archives d'Etat de Florence*. Deliberazioni e stanziamenti degli Operai di Palazzo, del Poggio imperiale e di Firenzuola, fol. 84, v°).

« 149?. Sandro de Vetri, L. XVI per più finestre di vetro acconcie e rifacte in palagio de'Sig^ri^. civè la finestra della croce, una in sala de' sig^ri^ di sopra verso la piazza, una nella sala vecchia del Consiglio » (*Archives d'Etat de Florence*. Stanz^ti^ degli Operai del Palazzo dal 1497 al 1500, fol. 138).

1502. 24 novembre. « A Sandro di Giovanni de' Vetri L. cento e s. 15 per nectatura di 4 finestre nell'udientia de sig^ri^ che sono br : 48 quadre a sol. 25 el br : e per 4 finestre fatte sotto la saletta de sig^ri^ di br : 6 a sol. 25 el br. di nectatura, et per nectatura d'una finestra dalla catena in palagio non lavata di br : 9 v s. 5 el br. et per due finestre nel piano che va alla saletta de sig^ri^ di br. 4 a decto prezzo di sol : 25 el braccio di nectatura et per factura di due finestre di vetro con 4 tondi di br. 6 1/2 alla camera de' Giudici della ruota. » (*Archives d'Etat de Florence*. Deliberazioni e stanziamenti degli Operai di Palazzo, del Poggio imperiale e di Firenzuola, fol. 37).

[6] *Nuova Rivista Misena*, dirigée par M. Anselmi, 1894, p. 11-12.

[7] *Die Galerie zu Berlin*, p. 236.



Cliché Alinari.

SAINT BERNARD, vitrail, par Cristoforo de Motti
(à la Chartreuse de Pavie.)

J'intercale ici quelques notes prises à Bologne devant les vitraux de l'église San Petronio. Le vitrail de la quatrième chapelle de droite, exécuté par le bienheureux Jacob Griesinger d'Ulm (1407-1491), et composé de deux fenêtres ogivales, partagées chacune en deux, comprend huit figures en pied, des saints et des saintes, chacun placé sous un baldaquin. L'auteur n'a pas encore rompu avec les bonnes traditions, comme le prouvent ses couleurs nourries (on remarque toutefois un violet des plus désagréables). Malheureusement les baldaquins, traités en grisaille, font des trous disgracieux. Les têtes, sauf celle de saint Pierre, sont toutes d'une pièce ; elles manquent de relief. Je ne ferai d'exception que pour celle de saint Paul, vue de face et en grisaille, sévère et imposante, et pour celle de saint Augustin. Les draperies rouges sont d'un modelé très satisfaisant.

La quatrième chapelle de gauche contient également huit figures, mais assises. Le coloris y est plus chaud et plus nourri. Les têtes, sombres et sévères, mais d'ailleurs sans grand intérêt, font penser aux Vivarini. On remarquera l'opposition des tons bruns, bronzés, et des tons jaunes avec les bleus d'outre-mer trop opaques. Quant à l'ornementation, elle est confuse et sans caractère en tant qu'effet décoratif.

Dans la cinquième chapelle de gauche, les vitraux sont tellement détaillés que l'on n'y distingue plus guère les personnages. On dirait des fragments réunis au hasard. Il est vrai que des barreaux de fer transversaux coupent chaque figure en au moins six à huit fragments (à l'extérieur j'ai compté trente gros barreaux par fenêtre).

Le vitrail de la septième chapelle de gauche, exécuté, affirme-t-on, d'après le carton de Lorenzo Costa, tranche sur le reste de la verrière. L'artiste, en peintre éminent, ne se rendait évidemment pas compte des exigences spéciales de la peinture sur verre. Les couleurs, violacées, bleues, vertes, sont opaques et discordantes, comme les colorations que donnent les laques carminées ; loin de se faire valoir, elles forment une vraie cacophonie. Les têtes se distinguent par leur ton brunâtre.

La neuvième chapelle de droite, également ornée de huit figures, à l'attitude imposante (dans le bas les quatre évangélistes, dans le haut, saint Pierre, saint Paul et deux autres saints), proclame l'influence de Michel-Ange, à qui l'on a parfois attribué le carton de ce vitrail. C'en est fait désormais des règles les plus élémentaires de la peinture sur verre : ce ne sont que draperies bleues, jaunes, vertes, rouges, violacées, aux tons opaques, s'enlevant sur un fond blanc. Le XVIII[e] siècle n'aurait pas pu procéder autrement ni faire pis. Nous n'avons plus affaire à un ensemble pittoresque, mais à huit statues de verre posées l'une à côté de l'autre. Les têtes, presque incolores et du dessin le plus défectueux, sont presque toutes violemment rejetées en arrière. Les auteurs du *Cicerone* les ont rapprochées avec raison des bas-reliefs exécutés par Bandinelli pour le chancel de la cathédrale de Florence. L'ornementation, comme presque toujours à cette époque, est incolore, sauf quelques détails.

On voit, par ces notes, que si tant de cités italiennes ont été hospitalières à l'art venu du Nord, ce n'est pas précisément à Bologne que celui-ci a jeté son principal éclat.

Le XVI[e] siècle, malgré la prédominance de la fresque et de la peinture à l'huile, compte en Italie un grand nombre de verrières admirables, et tout d'abord celles de notre compatriote Guillaume de Marcillat, à la cathédrale d'Arezzo.

L'existence d'un collaborateur de Marcillat, maître Lambert, qui eut l'honneur de travailler pour le pape Jules II au Vatican et à Ostie, nous est révélée par deux mandats de paiement, dont l'un postérieur à la mort de ce maître [1].

Vasari mentionne, dans la biographie d'Andrea del Sarto, le verrier Beccuccio da Gambassi (serait-ce un parent de Livio Gambassi?).

Le même auteur nous apprend que l'habile Battista del Borro exécuta, pour la salle qui précède la chapelle du palais ducal à Florence, deux fenêtres ornées des devises et armoiries du duc Cosme et de l'Empereur Charles-Quint.

Un manuscrit daté de 1536 et conservé à la bibliothèque Barberini (n° XLVIII, 78) contient, à l'usage du peintre-verrier, une série de recettes qui semblent avoir échappé à l'attention de tous les spécialistes [2]. J'en extrais, à titre de spécimen, la description du procédé de fabrication du verre rouge d'Allemagne.

Ricette per fare vetri colorati; havuta in Murano, 1536.

A far vedro rosso de la Alamagna per far quadri da fenestre et far calcidonio bello.

Per vedro di piombo L. 10, vedro commun L. 10 et butta in padrella, come si è cotto butta dentro ramina non brusado a discretione ma bonamente lasciola cuocere et poi butta dentro greppola pista buonamente, tanto che la te faccia il vedro a modo de un sangue a vederlo in elfilo, et se non fosse rosso a modo di sangue agiongi dentro della ramina et della grepola che venera ben rosso come sangue, poi lassalo polir che te mostrara rosso come sangue; ritorna il vedro al fuoco et dapoi che sara freddo et tenelo tanto che se faccia come sangue.

A far rosso dell' Alemagna.

Piglia chara del Piombo L. 100. Cogoli da Verona Lib. 33. Osso brusato lib. 7. Butta in fuoco, et messeda spesso et faratelo per musaico, et se tu volessi mudar agiongeli manganese, o ferro (fol. 6, cf. fol. 31 : Rosso d'Alemagna, fol. 32 ; Vetro Rosso d'Alemagna et Rosecchier, etc...).

Eugène MÜNTZ.

[1] 1510. 24 avril. « Flor. decem et novem de Karl. decem monete veteris. Magistro Lamberto vitriario pro confectis vitriatis fenestrarum in palacio apostolico et in Hostia (*sic*), numeratos sibi, fl. 4, 12 » (*Archives du Vatican*. Intr. et Exit., 1509-1510, fol. 181).

1526. 12 juin. « A madonna Chaterina donna fu di Lamberto vetrario d. 50 per uno credito e parte d'esso che Lamberto suo marito resto avere di finestre di vetro fatte a papa Julio » (*Archives d'Etat de Florence*; fonds de Sainte-Marie Nouvelle, n° 331, fol. 3 v°).

[2] Voy., sur ce manuscrit, mon opuscule : *La mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles*: Paris, Leroux, 1893, p. 55 et suiv.

BIBLIOGRAPHIE

L. Courajod. **Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)**, publiées par MM. H. Lemonnier et A. Michel. **II. Origines de la Renaissance**. — Paris, A. Picard, 1901, in-8°.

Poursuivant leur précieuse publication des notes laissées par feu Courajod, MM. H. Lemonnier et A. Michel nous donnent à présent celles qui se rapportent aux leçons professées de 1887 à 1896. Durant ces années, qui furent les premières de son enseignement, Courajod s'attache à montrer les véritables origines de la Renaissance en France, d'où le titre de l'ouvrage.

Il semblera peut-être étonnant que notre savant maître, chargé du cours de l'histoire de la sculpture française à l'École du Louvre, n'ait pas commencé par l'étude des époques primitives son enquête sur l'évolution de notre art national. Mais, abordant le premier un domaine aussi mal connu en toutes ses parties, Courajod estima, non sans raison, que le plus urgent était de s'attaquer tout d'abord à la conception si fausse, admise cependant jusqu'alors, de la genèse de notre Renaissance. L'étude des périodes d'art passées en revue pour les besoins de cette discussion prêtait en outre à l'examen de quantité d'ouvrages remarquables, ignorés ou méconnus, de notre sculpture nationale.

Cette partie de l'enseignement de Courajod est d'une importance capitale; on lira donc avec le plus grand intérêt, malgré les lacunes inévitables d'une publication de ce genre, ces notes écrites en vue des leçons du lendemain et publiées sans retouche aucune des éditeurs, ces pages jetées sur le papier dans le feu de la première inspiration, où se retrouve à chaque instant l'éloquence d'apôtre, chaude et persuasive, du regretté professeur. M. N.

Des hommes devant la nature et la vie, par Gabriel Mourey. — Paris, P. Ollendorff, 1902, in-18.

Le critique avisé qui dénonçait naguère *le règne de la laideur* explore aujourd'hui le domaine de la beauté — car il n'est plus de beauté, pour les vrais artistes de notre temps, en dehors de la nature et de la vie.

Aussi l'auteur a-t-il choisi ses types parmi les artistes les plus représentatifs de ces tendances bien modernes: le sculpteur Rodin ouvre le livre, le graveur Lepère le clôt, c'est tout dire. Entre ces deux chercheurs d'art *vrai*, voici toute une pléïade qui ne fait point mauvaise figure: et c'est la vie frêle de nos parisiennes avec Helleu, la vie truculente ou miséreuse avec Steinlen, la vie paisible des provinces avec Le Sidaner et Baertsoen, la vie fruste des marins avec Cottet; c'est la nature poétisée

d'Aman-Jean, la nature amaigrie et desséchée de Raffaëlli, la nature plantureuse, lumineuse, féconde, de Claus et de Thaulow...

J'en oublie qu'il faudrait citer, mais ne dois-je pas laisser au lecteur la joie de découvrir quelque chose dans le livre de M. Mourey, où l'éloge n'est jamais flatterie, parce que les « faiseurs » n'y ont point trouvé place, et que les sincères seuls ont été appelés et seuls élus ?

L'œuvre de Van Dyck, par P. Buschmann. — Paris. « Le Livre et l'Estampe », 1901, gr. in-folio.

Encore un livre peu facile à manier : il a l'excuse, il est vrai, comme le *Böcklin* dont nous parlions naguère, d'être plutôt un album qu'un livre et d'offrir au lecteur d'imposantes reproductions des principales œuvres de Van Dyck.

Elles ont été choisies parmi celles qui figurèrent à l'exposition du maître organisée à Anvers, en 1899, exposition dont cet ouvrage est, en quelque sorte, la commémoration. Compte rendu et catalogue à la fois, la publication commence par un aperçu biographique et se termine par une suite de trente planches en héliogravure, auxquelles on pourrait reprocher de ne pas rendre, comme il semble qu'elles auraient pu le faire, toute la fraîcheur et toute la délicatesse des tableaux : c'est un peu bien terne pour des Van Dyck !

Quant au critique, soit qu'il ait été trahi par un traducteur maladroit, soit qu'il ait été gêné par le petit nombre de pages dont il disposait — eu égard à l'importance de l'œuvre, — il manque un peu, lui aussi, de brio et d'envolée, et paraît oublier que pour écrire sur Van Dyck, il eût été bon de mettre, comme Buffon, des manchettes de dentelle. Il est correct, c'est vrai, mais on ne lui aurait pas reproché de montrer quelque souci de l'élégance.

Portraits intimes (5e série), par Adolphe Brisson. — Paris, A. Colin, 1901, in-18.

Cinquième et dernière série, dit la notice qui accompagne l'envoi de ce volume. Pourquoi *dernière?*

La source n'est pas tarie, pourtant, de ces pages légères, *interviews* documentaires tour à tour badines ou graves, suivant que l'auteur prend le café chez Thérésa ou dispute d'esthétique avec MM. Benjamin-Constant et Léon Gérôme. La source, au contraire, se renouvelle constamment, chaque jour amenant « son » homme, et chaque « homme du jour » réclamant son portrait.

Le spirituel auteur de ces chroniques ne serait-il pas plutôt effrayé du nombre par trop considérable de gloires quotidiennes à visiter ? Lui qui ne craint pas de grimper à Montmartre pour demander audience au Prince des chansonniers, lui qui sait s'introduire dans le musée, le salon, le boudoir, l'atelier, voire la roulotte, peut-être recule-t-il en murmurant : « Décidément... *Ils* sont trop ! »

On ne sera pas sans le lui reprocher, encore qu'on ne saurait lui en garder rancune, et, puisque la cinquième série des *Portraits intimes* est et reste la dernière, on s'y arrêtera plus longtemps, on la dégustera avec un plaisir mêlé de regret, comme on fait aux dernières lampées d'une liqueur favorite.



Trois artistes étrangers, par Hugues Rebell. — Paris, Tricon, 1901, in-16.

Le nom de M. Rebell n'est pas inconnu, grâce aux romans et contes dans lesquels son talent fit s'épanouir la vie turbulente, luxueuse et dépravée de l'Italie d'autrefois. Il aborde aujourd'hui la critique par l'étude de trois artistes « qui ont poussé à l'extrême les qualités, ou, si l'on veut, les défauts de leur race ».

De ces trois artistes, le premier est un écrivain : Robert Sherard ; le second est le dessinateur allemand Joseph Sattler; le troisième s'appelle Félicien Rops.

Félicien Rops! Mais tout n'a-t-il pas été dit sur lui? Quand la manie d'interprétation dont font preuve tant d'écrivains d'art va jusqu'à pousser l'un d'eux à voir, dans l'œuvre de Rops, des intentions chrétiennes et moralisatrices, on est en droit de se demander ce qu'un critique peut bien trouver à écrire sur un sujet aussi rebattu! M. Rebell, hâtons-nous de le dire, ne nous offre point de si complexes élucubrations : il a d'ailleurs d'excellentes raisons pour cela, puisqu'il publie toute une correspondance inédite de Rops ayant trait aux années 1872-1895.

Les contes de Sherard, les dessins de Sattler, les lettres de Rops, le tout présenté par M. Rebell — voici un livre qui contribuera sans doute à ménager pour l'écrivain français une place à côté de ces trois artistes étrangers.

L'Art nouveau, par Jean Lahor. — Paris, Lemerre, 1901, in-16.

M. Jean Lahor est le même passionné servant de la Beauté qui jetait naguère les bases premières d'une société destinée à protéger les beautés naturelles de notre pays; mais, pour épris qu'il soit des vieilles belles choses, il n'en déclare pas moins renier les imitations des modèles du passé et s'est rangé, dès le début, parmi les apôtres d'un art nouveau.

Des conférences et des articles sur William Morris et le renouveau de la décoration moderne l'ont bien préparé à l'étude d'ensemble qu'il tente aujourd'hui : prenant l'art nouveau à sa naissance, il en suit le développement, en note l'épanouissement dans les sections étrangères de l'Exposition universelle de 1900, finalement en indique la portée au point de vue social.

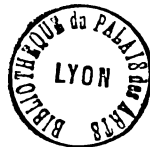
D'Angleterre en Belgique, de Belgique en Allemagne et en Autriche, l'art nouveau ne s'introduisit chez nous que tardivement; et ce qui est pis, il était, quand il nous arriva, exagéré jusqu'au ridicule chez bon nombre des artistes étrangers.

L'Esplanade des Invalides, en 1900, nous montra que nous avions su — sauf dans le meuble peut-être — regagner le temps perdu, en nous gardant des excès.

Tout cela, M. Jean Lahor le dit avec simplicité et franchise : pour lui, socialiste à la belle manière de William Morris, il voit dans ce mouvement l'aube d'un réveil esthétique du peuple, grâce à quoi tous pourraient avoir en ce monde « leur part à peu près égale, autant qu'elle pourra jamais l'être, des vraies jouissances et des principales sécurités de la vie ». E. D.

Le gérant : H. Denis.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



DES PORTRAITS

DE FOUS, DE NAINS ET DE PHÉNOMÈNES

EN ESPAGNE

AUX XVe ET XVIe SIÈCLES



La mode des fous de cour, après avoir despotiquement sévi en Europe pendant les xve et xvie siècles, disparut en grande partie dès les premières années du xviie. Tous les princes de l'époque de la Renaissance eurent auprès d'eux de ces étranges personnages. Il n'est pas jusqu'au Souverain Pontife Léon X qui n'en ait compté au nombre de ses familiers.

Les noms de ces êtres bizarres ayant fait partie de l'entourage des rois de France ont été conservés pour la plupart.

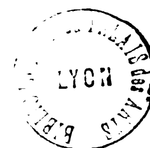
Sans vouloir en faire ici le dénombrement, citons Colart, Dago et Lambinet, les fous en titre de Charles VII ; Caillette remplit cet emploi auprès de Louis XII et fut remplacé par Triboulet, qui figura aussi à la cour de François Ier. Sous Henri II, François II et Charles IX, l'emploi fut tenu par Brusquet, puis Thony ; Chicot jouit de la faveur d'Henri III. L'Angély, qui parvenait parfois à dérider le morose Louis XIII, survécut à ce souverain, mais Louis XIV l'éloigna bientôt. Il fut chez nous le dernier de ces hétéroclites personnages, dont il clôt définitivement la série. En Angleterre, les fous de cour disparurent avec Charles Ier. En Espagne, cette mode bizarre subsista plus longtemps. Ne faisait-elle pas partie jusqu'à un certain point de l'immuable étiquette castillane ?

De Charles-Quint à Charles II, pour ne pas remonter plus haut, longue est la liste de ces bouffons, si justement appelés dans les documents du temps, *los sabandijas*, les reptiles, entretenus dans l'intérieur du palais aux frais de la maison royale. Ces grotesques, ces nains, ces bossus, ces idiots faisaient en réalité partie de la maison du monarque, sous la dénomination de *hombres de placeres*, et avaient un rang dans la hiérarchie des employés de la maison du roi.

La mode des fous était devenue tellement générale en Espagne, que les grands seigneurs, suivant l'exemple donné par le souverain, avaient presque tous leurs bouffons. Pour remplir dignement cette charge peu définie, il n'était point nécessaire, quelque étrange que la chose puisse paraître, de joindre à une difformité physique une intelligence éveillée et subtile, le tact et l'esprit de répartie. Il suffisait simplement d'être bossu, perclus, boiteux, cagneux, goîtreux, hideux, gâteux, repoussant, idiot, ou même d'être — ce qui peut paraître plus extraordinaire encore — sans défaut de conformation. Ces personnages bizarres, venus de partout, amenés par le hasard ou le caprice, grevaient le budget royal sans aucun avantage ni profit.

Il ne faut point cependant déplorer outre mesure la présence de ces fantoches à la cour castillane et dans les grandes familles espagnoles, car, s'ils n'eussent point peuplé et même embarrassé les antichambres et les salons de Charles-Quint et de ses successeurs, ainsi que les demeures des *ricos hombres*, nous serions aujourd'hui privés du plaisir d'admirer les chefs-d'œuvre qu'ont laissés, en reproduisant leurs traits, Llaño, Velazquez, Ribera, A. Cano, Carreño, etc.

Dans ces effigies, les maîtres espagnols, libres de toute entrave officielle, n'ayant point à craindre de paraître communs ou vulgaires, épris avant tout de la réalité, profondément imbus de cette idée qu'embellir la nature c'est la falsifier, n'ont eu d'autre objectif que celui de rendre leurs modèles avec une absolue exactitude ; aussi nous ont-ils laissé d'eux des portraits d'une hardiesse et d'une franchise dont rien n'approche. Il convient cependant d'ajouter que l'école espagnole n'a point absolument seule, à l'exclusion de toute autre, fourni des peintres aux fous et bouffons des rois et des grands seigneurs castillans, Antonio Moro entre autres, pendant son séjour à la cour de Charles-Quint et de Philippe II, en reproduisit quelques-uns. C'est même par cet artiste étranger qu'ont été exécutés les premiers



portraits de fous ou de grotesques dont nous ayons à nous occuper. L'un se trouve au musée du Louvre ; il reproduit le *Nain de Charles-Quint* de grandeur naturelle, en pied, accompagné d'un grand chien. Cette toile, qui faisait déjà partie de la collection royale sous Louis XIV, avait peut-être été apportée en France par l'infante Maria Teresa. L'autre est à Madrid,



Alonzo Cano. — Portrait de deux rois goths
(Musée du Prado).

au musée du Prado ; il nous montre *Pejeron, le fou des comtes de Benavente*, en pied, également de grandeur naturelle et richement vêtu. Comme cette peinture faisait partie de la galerie de tableaux réunie par Philippe II, il est à présumer qu'elle a été commandée par le roi, frappé un jour du caractère du bouffon d'un de ses familiers et désireux d'en conserver le souvenir.

Tous deux, peints sur bois, comme toutes les productions de l'artiste hollandais, dans lesquelles les figures s'enlèvent en clair sur un fond sombre, sont d'une finesse qui n'exclut pas la vigueur ; tout au plus pourrait-on leur

reprocher un peu de sécheresse ; toujours est-il qu'ils devaient être d'une ressemblance absolue.

Felipe de Llaño est fort peu connu, même en Espagne. Élève d'Alonzo Sanchez Coëllo, il naquit à Madrid, on ne sait au juste en quelle année, et mourut à un âge fort avancé, en 1625. Ce fut un portraitiste des plus remarquables. Ses contemporains l'avaient honoré du surnom de « petit Titien ». On lui attribue, au musée du Prado, après l'avoir donné à Bartolomé Gonzalez et à Pantoja de la Cruz, le *Portrait de Magdalena Ruiz,* la folle de la princesse doña Juana de Portugal.

Dans ce portrait, Magdalena Ruiz, âgée de cinquante à soixante ans, est représentée de grandeur naturelle, en buste, vêtue de noir, avec une coiffe blanche sur la tête et un collier de corail autour du cou. Cette toile, dans laquelle le fond manque et qui peut-être a été coupée, n'est probablement qu'une étude brossée en vue du grand *Portrait de l'Infante doña Isabel Clara Eugenia,* également au musée du Prado et par conséquent également attribué à Llaño, dans lequel Magdalena Ruiz se voit agenouillée aux pieds de la princesse. Les deux toiles proviennent de la collection de Philippe II. Elles se ressentent de l'influence de l'école vénitienne et sont d'une fort belle coloration, quoique les ombres en soient très empâtées.

Alonzo Cano, malgré son style simple et grave, qui fait de lui l'artiste espagnol aux aspirations le plus idéalistes, dont les accointances avec les écoles romaines et florentines sont palpables, a cependant peint quelques bouffons de cour, car il est impossible de prendre pour autre chose ses deux tableaux du musée du Prado représentant : l'un, *Un roi goth ;* l'autre, *Deux rois goths.*

La première de ces compositions, car nous ne pouvons leur donner un autre nom, montre un personnage de grandeur naturelle, tenant de la main droite une épée et de la main gauche le globe du monde. La seconde représente, assis sur deux trônes, deux autres personnages de même proportions, tous deux la couronne en tête, et dans la main le sceptre, insigne de la puissance royale.

Ces deux tableaux déconcertent de prime abord par leur aspect particulier. Ces représentations des fondateurs des premières dynasties royales d'Espagne, figurés sous ces formes aussi bizarres qu'arbitraires et baroques, avec une majesté tant soit peu ironique, d'idoles

hindoues, ne sont pas sans étonner. L'obésité et le large faciès audacieusement enluminé d'un de ces princes, frisant la monstruosité, joints à cet aspect étrange, autorisent à croire, comme l'a si justement dit Don A. de Beruete dans son beau livre sur Velazquez, que l'on a ici affaire à des bouffons déguisés.



A. Moro.
Portrait de Pejeron, bouffon des comtes de Benavente
(Musée du Prado).

N'oublions pas qu'un des portraits de fous de Velazquez, dont nous parlerons tout à l'heure, a longtemps passé pour celui de Don Juan d'Autriche, et un autre pour celui du fameux corsaire Barberousse; n'oublions pas surtout de rappeler que les princes de la maison d'Autriche faisaient parfois revêtir à leurs bouffons d'anciens costumes royaux, plus ou moins authentiques. Il semblerait, d'après un passage assez peu clair de la vie d'Alonzo Cano, écrite par Palomino, que ces rois goths, ou soi-disant tels, ont été peints pour le salon des portraits du Palais Royal de Madrid. Les idées de Philippe IV connues, ce fait n'infirmerait en rien notre hypothèse. Ce qui demeure incontestable, c'est que ce sont là deux excellents ouvrages se ressentant manifestement de l'influence de Velazquez.

Avec sa passion pour les truculences de la chair, son amour des haillons et des difformités humaines, Ribera ne pouvait manquer de trouver sa place au milieu des portraitistes des fous, des nains et des idiots. Il en a effectivement peint un certain nombre, mais pas précisément des fous de palais, plutôt des estropiés ou des phénomènes échappés de la cour des miracles de Naples ou de celle d'une autre ville de l'Italie du sud. Parmi ceux-ci, il faut placer *Le Pied-bot* de la galerie La Caze, du musée du Louvre, ce jeune mendiant contrefait et boiteux, à la mine effrontée et rieuse. Cette superbe toile, d'une coloration chaude et vibrante, sans être poussée au noir — cas assez rare chez l'Espagnolet — et d'une extrême intensité de vie et d'expression, est trop connue pour qu'il soit nécessaire de s'étendre longuement à son sujet.

Une seconde toile du même genre, « peinte d'après nature pour l'admiration des vivants », toujours par Ribera, plus extraordinaire et plus baroque encore, est le *Portrait de femme à barbe* figurant à l'Académie de San Fernando, à Madrid. Ce très curieux tableau représente une vieille femme ratatinée et ridée, aux traits durs et hirsutes, agrémentée d'une barbe noire, drue et épaisse, allaitant un enfant ; derrière cet être paradoxal se voit un homme âgé, le mari de cette peu ordinaire nourrice.

Faut-il, dans l'œuvre de Ribera, ranger au nombre des représentations de bouffons le *Portrait de l'aveugle de Gambazo* du musée du Prado, montrant un sculpteur aveugle et âgé palpant une tête d'Apollon? L'expression méditative, sérieuse et intelligente du personnage ne permet pas cette supposition.

Dans ces représentations de la laideur, Velazquez mis à part, comme en tout et partout d'ailleurs, personne mieux que Carreño de Miranda n'a rendu ces êtres chez lesquels la monstruosité le dispute au grotesque.

En 1680, une jeune géante, âgée de six ans seulement, Eugenia Martinez Valleja — l'histoire nous a conservé son nom — fut présentée à la cour comme un extraordinaire phénomène. Charles II, enthousiasmé, donna immédiatement à Carreño, son peintre de prédilection, l'ordre de portraiturer « ce miracle de la nature, phénomène authentique des merveilles du Très Haut ».

Carreño exécuta alors deux portraits en pied de cet être monstrueux, d'un embonpoint hideux, que l'on a cru longtemps une naine et que nous-

même avons désigné ainsi ailleurs. Dans l'un, il l'a figuré revêtu d'un costume rouge des plus riches; dans l'autre, complètement nu, avec sa grosse tête rougeaude et commune, son cou court, sa large poitrine remontée, son ventre proéminent, ses bras noueux, ses énormes cuisses boudinées, ses genoux cagneux, ses jambes arquées et ses pieds en dedans. Par la puissance de son talent, par la vigueur de son pinceau, l'artiste, dans ces toiles, ne laisse place qu'à l'admiration. Ce que ces sujets peuvent avoir d'antipathique disparaît complètement. La *Jeune géante habillée* figure aujourd'hui au musée du Prado; la *Jeune géante nue*, après avoir fait partie de la collection royale jusqu'au milieu du règne de Ferdinand VII, fut donnée un jour par ce prince à son peintre de la chambre, Don Juan Galvez et cédée plus tard par celui-ci à l'infant Don Sebastien de Bourbon. Elle est maintenant la propriété d'un de ses fils.



Antonio Moro. — Le nain de Charles-Quint
(Musée du Louvre).

On voit encore de Carreño, au musée du Prado, un autre ouvrage de même espèce. C'est le portrait en pied de *Francisco Bazan, bouffon de Charles II*, présentant humblement un placet au spectateur. Ce dernier tableau, qui rappelle le faire de Velazquez, fut aussi commandé

par Charles II ; il ne le cède en rien aux deux portraits de la jeune géante.

Arrivons à Velazquez.

Pas un seul souverain, même en Espagne, ne s'entoura d'une si nombreuse suite de bouffons, d'idiots, de contrefaits, que ne le fit Philippe IV. Parmi leurs portraits, le premier en date est l'*Homme dissertant sur la mappemonde*, que le musée de la ville de Rouen a la bonne fortune de posséder et dans lequel on a longtemps cru voir tantôt Galilée expliquant la rotation de la terre, tantôt Christophe Colomb désignant le Nouveau-Monde qu'il va découvrir, quoique le personnage représenté ne rappelle en aucune façon le type donné par la tradition à l'un ou à l'autre de ces deux grands hommes.

Les autres représentations de fous et de grotesques de l'entourage de Philippe IV, dues au pinceau de Velazquez, sans compter les deux nains figurant dans le tableau de *Las Meninas*, tous au musée du Prado, sont au nombre de huit, de sept seulement suivant Don A. de Beruete, qui ne croit pas que l'un d'eux soit l'œuvre du maître.

C'est d'abord le *Portrait de Pablillos de Valladolid*, un des bouffons de Philippe IV, généralement connu sous la désignation de l'*Acteur*. Campé debout, les jambes légèrement écartées, il éloigne un bras du corps d'un geste déclamatoire, tandis que, de l'autre bras, il relève sa cape ; sa tête nue aux traits vulgaires et effrontés, aux cheveux, aux moustaches et à la barbiche noirs, a une telle parenté avec celle de l'*Homme à la mappemonde*, que l'on croirait volontiers avoir affaire au même individu. C'est peut-être là le portrait le plus mouvementé de Velazquez, avec celui du comte-duc d'Olivarez à cheval.

Vient ensuite le portrait d'un autre *hombre de placer*, longtemps connu sous le nom de *Don Juan d'Autriche*, probablement à cause des boulets, de la cuirasse, du morion, de l'escopette jetés auprès de lui à terre et surtout du combat naval, ou plutôt du navire en flammes que l'on aperçoit dans le fond, par l'ouverture d'une fenêtre. Quoique debout, cet histrion, déjà âgé, presque un vieillard, au visage maladif, semble assez peu d'aplomb sur ses jambes, malgré l'appui que lui prête un long bâton.

N'oublions pas le portrait d'un homme d'une quarantaine d'années, représenté debout en pied, costumé en Turc plus ou moins authentique, précédem-

ment désigné sous l'appellation de *Barberousse*, jusqu'à ce que Don Pedro de Madrazo lui eût restitué son véritable nom de *Pernia*, et lui eût rendu sa véritable situation de fou du roi.

Nous en avons fini avec les bouffons de Philippe IV, à peu près conformés comme tout le monde. Arrivons aux contrefaits, difformes ou idiots, peints pour le monarque par son peintre préféré. Ce sont les nains *El Primo, Don Sebastian de Morra, Don Antonio el Ingles* et les deux idiots *El Niño de Vallecas* et *El Bobo de Coria*.



Velazquez. — Le nain de Vallecas
(Musée du Prado).

Le nain *El Primo*, de son véritable nom, paraît-il, Louis de Hacedo, est assis par terre en pleine campagne, un volumineux in-folio sur les genoux. Cette fois, par extraordinaire, nous ne sommes en présence ni d'un drôle, ni d'un gâteux. Le pauvre être contrefait a un visage réfléchi, sérieux et intelligent, qui ne manque pas d'une certaine noblesse. Peinte par Velazquez, en Aragon, à Praga, pendant un voyage où le nain accompagna son souverain, cette toile, brossée en pleine pâte et du premier coup, est d'une vérité et d'une justesse de tons dont rien n'approche.

Don Sebastian de Morra se présente à nous bien de face, comme le précédent, assis par terre, les jambes étendues toutes droites et les deux poings sur les cuisses. Sa tête, mauvaise et dure, mais intelligente, est fort peu attrayante. Ce portrait est exécuté de verve comme celui de *El Primo*.

Le nain désigné sous le nom de *Don Antonio el Ingles* est debout en pied, de grandeur naturelle, à peu près de face, richement vêtu, tenant en laisse une chienne presque aussi haute que lui.

El Niño de Vallecas et *El Bobo de Coria* sont, comme nous savons, deux idiots. Le premier, assis au pied d'un rocher dans un paysage accidenté, tient une croûte de pain ou quelque chose d'approchant; le second est également assis, mais dans une chambre sombre, les mains réunies sur le genou droit; à ses côtés se trouvent deux gourdes. Impossible d'aller plus loin dans la recherche de la vie et de la vérité. Ces trois dernières toiles peuvent être rangées au nombre des chefs-d'œuvre de la peinture.

Velazquez, dans le fameux tableau de *Las Meninas*, a fait figurer, à côté de la gracieuse infante, le nain Nicolanto Pertusato et la naine Maria Barbola, véritables monstres dans la plus complète acception du mot; mais, comme ils ne forment pas le sujet principal de la composition, nous ne les citons que pour mémoire. Don Ignacio Zuloaga possède un portrait de cette Maria Barbola, de grandeur naturelle, assise sur un coussin, jouant avec un petit chien blanc qu'elle tient sur ses genoux. Cette toile est-elle de Velazquez? Il serait peut-être imprudent de l'affirmer; mais si elle n'est pas de lui, elle est très certainement de Carreño.

Pour ce qui est de l'*Ésope* et du *Ménippe*, du chef de l'école madrilène, proches parents du jeune *Pouilleux* de Murillo, ce sont bien les truands les plus complets et les mieux réussis que l'on puisse rencontrer; mais ils sortent du cadre de cette étude.

Ces portraits de Velazquez ne sont pas les seuls de ce genre qu'il ait brossés. Les anciens inventaires de la maison royale d'Espagne nous apprennent qu'il avait exécuté ceux de Juan de Cardenas, du bouffon Conero, son chapeau à la main, et de deux autres fous de la cour, Velasquillo et El Calabazas. Ce dernier ne serait-il pas tout simplement El Bobo de Coria, entouré de ses deux calebasses — calebasse se disant

calabaza en langue castillane — désigné sous une autre dénomination? Pour un autre portrait de fou, attribué par d'anciens auteurs à Velazquez, *Ochoa, portier du palais*, présentant des papiers, il pourrait bien n'être autre chose que le *Francisco Bazan* de Carreño qui, lui aussi, tient un placet à la main.

Velazquez avait encore peint, paraît-il, pour la collection réunie par le marquis de Leganès, d'autres effigies de Pablillos de Valladolid, de Juan de Cardenas et de Calabazas ; peut-être n'étaient-ce là que des copies ou des répétitions. Enfin, Ponz, dans *Viage en España*, parle d'un dernier *Portrait de bouffon* du maître, figurant au palais du Buen-Retiro, à la fin du XVIII[e] siècle. On ignore ce que sont devenues ces œuvres.



VELAZQUEZ. — PABLILLOS DE VALLADOLID
(Musée du Prado).

Avec Velazquez et Carreño, peintres des deux derniers princes de la maison d'Autriche, Philippe IV et Charles II, finit non seulement la représentation des bouffons, des fous et des nains de cour, mais aussi l'ère du grand art dans la péninsule. L'avènement du duc d'Anjou, le premier des Bourbons, au trône d'Espagne, marque, hélas, le commencement d'une pitoyable décadence que rien n'a pu arrêter.

PAUL LAFOND.

LA FEMME ANGLAISE ET SES PEINTRES[1]

VI

LAWRENCE

(Suite).

Hoppner tombé ainsi en pleine force, alors qu'on lui eût accordé vingt ans encore de travail utile, Thomas Lawrence est bien tout seul. De William Beechey peu de chose à craindre, en dépit d'une fécondité inlassable. Né en 1753, Beechey touche à ses soixante ans ; on lui connaît bien une toile à succès, Georges III à cheval ; il a été à la reine Charlotte, on l'avait créé chevalier, le premier depuis Reynolds. Peut-être le jugerions-nous à la hâte un copiste de ce dernier, si nous nous en tenions au tableau d'enfants aperçu au Louvre ; Beechey eut ses qualités personnelles, une facilité égale à celle de sir Joshua, puisque, en soixante-six ans, de 1773 à 1839, il a exposé plus de trois cent soixante-deux œuvres diverses à la Royal Academy, principalement des portraits. Quant à la rivalité possible de Ræburn pour Lawrence, elle est illusoire alors; Henri Ræburn est Écossais, il a quinze ans de plus que Lawrence, il a étudié à Rome, et, depuis 1787, il s'est établi à Édimbourg; son renom est local, il vit trop loin de l'Académie, des artistes anglais, il a trop la bride sur le cou, sans parler d'une impertinente audace, pour devenir jamais redoutable. Ræburn, comme tant d'autres, comme chez nous Millet, ne fut révélé que longtemps après sa mort, sous son jour vrai. On l'admit bien à la Royal Academy en 1815, — il a alors cinquante-neuf ans, — mais pas une femme anglaise ne consentirait allègrement à lui con-

1. Huitième article. Voir la *Revue* des 10 septembre, 10 octobre, 10 novembre, 10 décembre 1901, 10 janvier, 10 février et 10 mars 1902, t. X, p. 145, 225, 293, 401, et t. XI, p. 17, 97 et 155.

céder une pose. Son métier martelé, plaqué en masses, sa liberté un peu triviale, le dédain des conventions coquettes, ont étonné, lorsqu'il n'était plus à craindre ; de son vivant, il effrayait. D'où l'extrême rareté de ses



Hoppner. — Sophia Western.

portraits de femmes, et la constatation de n'en jamais rencontrer de jeunes ni de très élégantes. L'un est cette lady Hamilton, hautaine, très grande dame, habillée à l'Empire et drapée dans un immense châle, qui s'appuie d'un bras à un pan de roche, au milieu d'une campagne austère. Gérard a fait Mme Visconti dans un parc, exactement de même, et ce qu'avait fait

Gérard, Thomas Lawrence l'eût également tenté. Ræburn l'emporte : au lieu de s'abandonner au menu détail, loin de se circonscrire en des pauvretés de toilette, il a sacrifié la parure à la tenue générale, le fini à la lumière ; lady Hamilton est baignée de rayons lumineux, qui accusent brutalement les ombres de son visage, qui mettent ses yeux à l'abri des mèches folles tombées de son front. On la croirait dans une buée d'orage très lourde, d'une chaude couleur ; aucun portrait de Thomas Lawrence ne pourrait se comparer à cette œuvre de maître. Plus tard, en 1814, il peindra une autre Hamilton, Élisabeth, femme âgée, qu'on avait vue, costumée en muse, dans un portrait de Staveley en 1797 ; ici encore Ræburn triomphe. De ce visage fatigué, de ce corps soupçonné très amaigri sous l'habillement large, il bâtit une œuvre délicieuse, un portrait type, la vieille dame anglaise, coiffée d'un turban écossais et priant, avec sa lunette à la main. A Paris, nous ne connaissons Ræburn que par sa tête d'invalide de la marine ; c'est beaucoup, c'est trop peu tout de même.

Ceux-ci écartés, en y joignant Thomas Philipps, qui a cependant laissé un beau portrait de la future duchesse de Sutherland, alors marquise de Stafford, en y ajoutant le miniaturiste Henri Edridge, c'est Thomas Lawrence le plus jeune, le plus arrivé, qui demeure. Une circonstance heureuse pour son pays va contribuer à lui faire la place plus belle encore. Les Alliés sont à Paris ! Au milieu de tant d'événements, le blocus continental, les perpétuelles guerres, Lawrence n'a pu voir encore Paris. Il assiste là-bas à l'exode torrentiel des émigrés regagnant la France, aux départs très nombreux de ladies courant à Paris rejoindre leurs « darlings », maris ou fiancés, dans la Babylone. Au besoin anglais de voir de près les choses inhabituelles, de faire des lieues sans but, afin d'avoir couru la poste, s'ajoute, pour les femmes, l'attrait d'un contact nouveau, l'envie de connaître enfin cette société de l'Empire, dont l'Europe célèbre les luxes et les modes. A l'anglomanie niaise des Français, les ladies opposent leur gallomanie. On l'a nié ; les preuves en sont au livre du grand couturier parisien Leroy, fournisseur des impératrices-reines et de la cour de Napoléon. A peine débarquées, les ladies ont envahi ses magasins de la rue de la Loi, et s'y sont habillées. Lorsque Thomas Lawrence, envoyé officiellement de Londres par le prince régent pour diverses besognes de son état, se heurte dans la rue à ses anciennes connaissances, les voudrait-il reconnaître ? Et la première de

toutes, lady Wellington, née Catherine Pakenham, celle que Leroy nomme lady *Vilinton*, l'aura tellement amusé sous son chapeau français à plumes



Lawrence. — Les nièces de Wellington.

blanches, emmitouflée dans sa witchoura de satin blanc, qu'il en tracera un crayon, celui que conserve encore la famille de lord Wellington. Duchesse, la dame ne le sera qu'en mai 1814; elle est encore une assez ordinaire per-

sonne, ni jolie, ni laide, et avare, avare! regardante au point d'acheter les fournitures d'une robe, pour n'avoir à payer au couturier qu'une façon très simple.

Donc, au moment où Thomas Lawrence fait ce joli croquis d'elle, signé et daté 1814, gardé à Aspley-House, elle est à Paris, elle est habillée en Parisienne, et son chapeau lui a coûté dans les 100 à 200 francs. En octobre 1814, elle a pris au couturier un habit de cour, à la mode de France, pour se présenter chez Louis XVIII; il lui en coûte 2.350 francs. C'est en tulle lamé argent riche, liseré de point turc en biais, doublé de satin, pour le manteau et la traîne. Elle veut la robe toute pareille; elle demande des « sabots » aux manches, c'est-à-dire ces deux embryons de manches à gigot, aperçus aux toilettes d'alors. Puis une mantille, pour la tête, des barbes, et les barbes sont d'étiquette obligée. Son diadème de onze plumes blanches vaut 288 francs, son éventail d'acier 42 francs, un bouquet d'héliotropes et d'œillets 30 francs. Quant au manteau de satin blanc qu'on lui voit dans le dessin de Thomas Lawrence, elle n'a payé que la façon de 32 francs, et la doublure en florence; elle avait le satin!



Lawrence. — La comtesse de Blessington.

Sans compter les moindres seigneuries, celles qui prennent au couturier Leroy une pièce, emportée dans leur voiture, et qui sont légion, on trouve parmi les ladies de « rank and of fashion » ayant leur compte ouvert chez lui,

Hayter del.

LA DUCHESSE DE KENT [illegible]

la future reine [illegible]

(Collection de M. M[illegible])



Hayter del. Héliogravure Wahl

LA DUCHESSE DE KENT ET SA FILLE

la future reine Victoria

(Collection de M Marcel Thévenin)

 Imp Louis Fort Paris

lady Aylesbury, une des plus coquettes ; lady Assulton ; lady Caithcart ; lady Theodosia Craddock, probablement femme du général John Craddock ; lady Drummond, une lady Hamilton, qui est peut-être celle de Ræburn dont nous parlions tout à l'heure ; lady Hammer ; la marquise de Lansdowne, et celle-ci doit être cette lady Louisa, dont un portrait par Lawrence fut exposé en 1826 ; on trouve encore la comtesse Meath ; une Française, née Gramont, devenue lady Olsestown ; une lady Parnell, une lady Radiffe, une lady Tortorn, une lady Waldegrave et une lady Vinchisel. Il se pourrait que la plupart de ces dames eussent vu Lawrence et qu'il les eût dessinées, en souvenir de ce passage à Paris. Car, pour tous, c'est la période heureuse et presque inattendue ; lui, Thomas Lawrence, a pu voir enfin le Louvre, et cette visite a été le rêve de sa jeunesse, désir contrarié par la politique farouche de l'empereur Napoléon. Elles, les ladies, plus ou moins romantiques déjà, et que Walter Scott a converties aux histoires gothiques, se comparent aux belles de la cour du duc de Bedford, installées au Louvre en 1431. Paris leur appartient ; la société légitimiste leur fait grand honneur. Un peintre français, François Gérard, ne dédaignera point de montrer les plus belles, et l'une est la comtesse de Jersey, l'amie du prince régent d'Angleterre, ci-devant prince de Galles, le grand séducteur de jadis, un peu sur ses boulets maintenant et montrant à l'Europe sa figure d'Anglo-Saxon boursouflée et couperosée, tandis que le vieux roi, aveugle et gâteux, ayant laissé pousser sa barbe blanche, règne dans le Royaume-Uni.

Sans doute toutes ces alouettes curieuses, venues au miroir, s'envoleront au premier coup de fusil parti de l'île d'Elbe ; Mme de Wellington enverra de Londres le montant de sa facture à Leroy. Mais les Cent-Jours furent une période courte, et lorsqu'on revient, c'est la fortune assise cette fois ; lord Wellington a trouvé une victoire qu'il met aux pieds de Mme Récamier, dans une entrevue célèbre. Thomas Lawrence ne revient pas, lui ; il reste là-bas, où son art se transforme, se soumet de plus en plus aux exigences somptuaires. Le voyage en France a achevé de détruire ce qui lui restait de la tradition anglaise ; entre Gérard et lui, sauf que les modèles diffèrent de race et de sang, c'est la matière de peinture identique et la conformité des sentiments. Qu'on prenne le portrait de lady Acland et de ses deux enfants, exécuté par Lawrence dès son retour à Londres, Gérard l'eût signé. Lady Acland est Élisabeth Hoare ; elle a épousé, en 1808,

sir Ch. Dyke Acland, membre du Parlement ; des deux enfants que celle-ci a près d'elle, l'un, Thomas, est né en 1809 ; l'autre, Arthur Henry, en 1811. Comme ils ont respectivement cinq et trois ans, la date du portrait est la fin de 1814 ; ils ne seront exposés qu'en 1818. Mais n'est-ce point une plaisante idée que le canapé réunissant les trois personnages, planté, sans raison, au beau milieu d'une pelouse ? La convention exagère ses licences. Lawrence, qui a fréquenté Gérard, lui a emprunté des audaces, un programme défini, beaucoup de théories allant à l'encontre des traditions anglaises. Comme s'il eût voulu se reprendre, il peint, au milieu d'une auréole de nuées, la très aimable Anne-Marie Keppel, fille du comte d'Albemarle, laquelle sera postérieurement lady Leicester. Ceci est du Marie Cosway, qui a de la même sorte donné jadis la duchesse de Devonshire perçant les nuages, et Marie Cosway, c'est Reynolds tout à fait, le Reynolds de Mrs Muster en Hébé. Chez Lawrence, le repentir fut court ; les ladies sont orientées vers d'autres tenues d'élégance et de beauté ; elles l'obligent à les suivre.



Lawrence. — Lady Dover et son fils.

L'année 1817 sera pour lui la plus féconde ; sans parler des portraits d'hommes exposés à la Royal Academy, on a vu de sa main la duchesse de Gloucester, et Mrs Arbuthnot, amie du duc de Wellington. Dans l'été il est à Claremont l'hôte de la cour, et il assiste aux fiançailles de la princesse

Charlotte et du prince Léopold de Saxe-Cobourg. Dix ans se sont écoulés depuis la « délicate investigation », et cette fois on ne lui reprochera plus de passer la nuit sous le même toit que la pauvre Caroline de Brunswick.



LAWRENCE. — LADY BURGHERSH ET SON FILS.

Il a quarante-huit ans, il est édenté et chauve, son seul mérite physique est de ressembler à Canning. De son côté, Caroline est devenue une grosse dame peu élégante, peu jolie, que le peintre A. W. Devis accommode au ton romantique. Tout cela n'a rien de fort séduisant ni de suggestif, et n'étaient les fiancés jetant dans leur conversation un « my love » (*m'amour*), à chaque parole, Claremont serait sans beaucoup de gaîté.

Désormais, Thomas Lawrence n'est plus anglais que de nom ; les rapports entre la France et l'Angleterre le contraignent à une sorte de compromis de distinction, de parure, d'attitudes applicables aux deux royaumes. Eût-il pris chez nous quelque dame de la duchesse de Berry, ce n'eût point été différent de lady Burghersh en 1820. La conception de ce portrait est charmante : lady Burghersh expose son fils au premier plan, et, dans le très petit coin de toile qui reste, montre sa figure heureuse de maman, en bonnet du matin, infiniment jolie. Lady Burghersh est née Priscilla Anne Marie Wellesley ; elle est fille de lord Maryborough, et nièce de l'*Iron Duke*, le duc de Wellington. Son mari est lord Burghersh, ambassadeur en Toscane ; ils sont mariés depuis 1811, et l'enfant est né en 1813. Pour cette famille Lawrence a ses meilleures attentions, il est réellement hypnotisé par la gloire du grand vainqueur ; et, s'il est allé, pour lui, jusqu'à l'effigie équestre, ayant mis, en bon Anglais, autant de soin à portraire le cheval *Copenhague* que le maître ; il est le familier d'Aspley-House, le client, ce qu'on nommait, en France, l'*obligeant* d'ancien régime.



LAWRENCE. — LA MARQUISE D'EXETER.

Sans cesse Lawrence combine de ces poses inédites ; il se veut tirer de la banalité ; lady Burghersh est dans son œuvre comme un emprunt aux vieux maîtres primitifs, ce qu'un préraphaéliste eût souhaité faire. Le



Collection de Sir Charles Tennant.

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. Louis Fort, Paris



— La marquise d'Exeter

... la gloire du grand vainqueur ; et, s'i
... équestre, ayant mis en bon Anglais, a
... Copenhague que le maître ; il est le famili
... qu'on nommait, en France, l'*obligeant* d'anc

Sans cesse Lawrence combine de ces poses
la banalité ; lady Burghersh est dans son œuv
vieux maîtres primitifs, ce qu'un préraphaéli

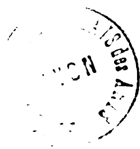


J. Reynolds pinx. Achille Jacquet sc.

LADY CROSBIE

Collection de Sir Charles Tennant.

Revue de l'Art ancien et moderne Imp. Louis Fort Paris



portrait de lady Peel en 1823 est une imitation de Rubens. Au temps où il imagine cette ravissante chose, un portrait de femme en chapeau ne se voit plus guère; il est gothique de porter une coiffure, ceci rappelle les grand'mères de soixante ans en arrière. Lawrence a revu la femme au chapeau de Rubens, ce lui est un trait de lumière. Mais pour l'oser en ce moment, il faut au peintre un modèle d'éducation supérieure, assez libre d'esprit pour ne point craindre. Julie, fille du général Floyd, mariée en 1822 à Robert Peel, l'homme d'État, accepta d'enthousiasme, et ce fut à l'exposition de 1825 une approbation unanime. Lawrence avait exagéré son audace; le chapeau de lady Peel, auréolé de plumes tombant à droite et à gauche ainsi que des crinières, était très foncé de ton, sombre comme la toilette entière, et le ton des cheveux, c'était l'extravagance; comparé aux œuvres accoutumées, l'aspect général étonna les plus braves. Mais on s'avisa que les jolies personnes gagnaient à ces recherches d'accessoires, que ni Mrs Arbuthnot, ni les sœurs Hamilton, ni même lady Blessington, ci-devant reproduites en atours de simplicité et de modestie, n'intéressaient à ce point. Nous pouvons juger de cette tenue simple dans le portrait de Mme de Villeneuve, du Louvre. Lawrence l'a fait à son second voyage à Paris, chez l'illustre Cuvier, dont Mme de Villeneuve, alors nommée Laure Duvancel, est la belle-fille. La jeune fille est traitée là dans le mode journalier, sans nuls falbalas, sans rien de récréatif; elle rappelle lady Blessington ou Mrs Arbuthnot.

A compter de ce voyage, les ladies seront des Françaises à peu près toutes. Je ne dis pas le groupe des Wellesley, les trois sœurs assises à terre, et dont l'une se tient le pied dans la main gauche. Ceci est pour les Wellington, car de ces personnes l'une est Marie-Charlotte Wellesley, mariée en 1806 à sir Charles Bagot; la seconde, Emily Harriel, s'est mariée en 1814 à lord Raglan; la troisième, Priscilla, est la lady Burghersh dont nous avons parlé et qui deviendra comtesse de Westmoreland. Rien n'est plus sûrement anglais que cette pose cherchée, un peu gamine, sans beaucoup de grâce. Mais arrivant à une lady notée, à une très grande dame, un peu férue de solennité comme est la comtesse Gower, Lawrence redevient de France, et ce qu'il décrit en costumes, en attitudes, en majesté, il l'a entrevu à la cour de France, près de la duchesse d'Angoulême. Chez le roi Georges IV, en vérité, qu'eût-il vu de si magnifique? La comtesse Gower est sous un portique; elle a sur ses genoux sa fille, Élisabeth Sutherland Gower, qui

deviendra duchesse d'Argyll. Elle-même, née Hamet Georgiana Carlisle, mariée en 1823 à George Granville, sera duchesse de Sutherland et grand' maîtresse de la garde-robe de la reine Victoria. Mais, au temps du portrait, elle n'a vu que la cour du roi Georges IV, et ce n'est point là une école de noblesse. Lawrence a su choisir, en son honneur, ce quelque chose de parisien, de pimpant à la fois, et de grave, que sait trouver François Gérard aux bonnes heures, et, malgré la convention évidente, ce portrait est son chef-d'œuvre. Il y a bien lady Dover identiquement présentée, avec un arrangement emprunté à Mme Vigée-Lebrun, dans la façon dont la maman étreint son fils, le futur vicomte Clifden. Il y manque l'ampleur donnée au portrait de la duchesse de Sutherland, et toute sa hautaine noblesse.



Hoppner. — Mrs Bunbury.

En dépit des réussites et de la grande faveur de l'artiste, ces importations étrangères constatent la décadence de l'école anglaise. Nous avons vu en 1897, à l'École des Beaux-Arts, le portrait en pied de lady Grey, suivant la formule d'autrefois, les colonnes de palais, les tentures, les fonds de parc avec rivières coulant entre les collines vertes, tout l'attirail, en un mot, que Reynolds avait pris lui-même à ses prédécesseurs et transmis à ses héritiers. Lady Grey était de Lawrence, on en convenait, mais la conviction ne s'affirmait sur rien. Lawrence ou un autre, ou Hayter, ou Thomas Philipps, ou Robert Lefèvre, ou Gérard. « Ce n'est pas nos femmes, disait le poète Samuel Rogers, mais nos maîtresses, que Lawrence

devrait peindre ! » Les maîtresses, parce qu'il savait merveilleusement embellir, glorifier, mettre au point de distinction les plus ordinaires physionomies. En réalité, c'était de subterfuges et de faux donnés à entendre que ce talent se construisait. Plus il haussait le ton, plus les ladies accouraient à lui, comme au restaurateur des petites imperfections humaines. Entre tant de femmes peintes par lui, pas une seule ne manque de grâce, ce qui est plus à l'honneur de sa galanterie que de sa sincérité et de sa conscience. Voyez-le, vers le milieu de sa vie, installer en une posture romantique la belle Mrs Wolf, femme d'un consul danois, qu'on dit lui avoir été très secourable pour ses lectures; c'est l'idéale beauté. Mise de profil, accoudée à une table, elle parcourt un livre d'images. Thomas Lawrence ne l'a point osé nommer; il a fait de cette créature un impersonnel esprit, sous le titre de *Study of painting*. Le tableau aida le peintre à conserver ses illusions de jeunesse. Lorsque Mrs Wolf mourut, en 1829, ce fut pour l'artiste le coup le plus terrible; il disait, en secouant la tête : « I have lost a faithful friend and revered ! » (J'ai perdu l'amie la plus fidèle et la plus vénérée !) Il lui plaisait de dire « amie », mais le mot de Samuel Rogers était surtout vrai pour cette femme. A dater de sa mort, Thomas Lawrence alla déclinant; le 30 janvier, alors qu'il se faisait lire un passage du poète Campbell sur le peintre Flaxman, il s'éteignit doucement, interrompant la tradition des maîtres, qui, de Van Dyck à lui, s'était poursuivie pendant deux cent dix années, pour la gloire de l'École anglaise.



HOPPNER. — MRS GWYN.

VII

HAYTER

Donc, après Lawrence, quel nom en vedette ? Qui va nous montrer cette société jeune, dont la comtesse de Blessington sera tantôt la reine, tout ce monde né aux environs de la Révolution française, ces ladies touchant maintenant à la trentaine, petites-filles des héroïnes de Reynolds, familles un peu bouleversées par les récents orages européens, et qui veulent, comme tant d'autres, s'affirmer et se montrer à leur tour? Avec Lawrence, la plupart de ces femmes ont reçu quelque souvenir lointain des traditions; elles ont encore pu démêler très bien ce qui avait été la fortune particulière de leurs aïeules dans le charme et la beauté. Nulle part ailleurs le mémorial des étiquettes, du ton, de la fashion ne s'est gardé plus jalousement.

L'importation, ou si l'on veut l'infiltration des modes continentales et des usages dont Lawrence avait subi l'intransigeance, ne les a point tant soumises qu'elles ne coordonnent et n'expriment que des volontés personnelles dont leurs artistes devront tenir compte. Mais ces artistes, quels sont-ils, et quelles tendances montreront-ils à ce moment précis ?

En fait, David Wilkie est nommé peintre du roi, à la mort de Lawrence, et, si le roi n'était George, qu'il eût une cour de femmes, ce titre équivaudrait à celui de directeur des choses mondaines. Or, voilà qui n'est pas, en ce qui touche à Wilkie. Admirateur des Hollandais, petit maître, à la façon de chez nous un Drolling, connu par des *Colin-Maillard*, des *Fêtes de village* et la *Lettre d'introduction*, il viendra à peine de changer sa manière, en se donnant aux œuvres d'histoire et aux portraits. Et pour ces portraits, David Wilkie n'a point accumulé durant une longue carrière les philosophies utiles, tout ce que son prédécesseur avait excellemment recueilli, en fait de tromperies galantes, de colifichets séduisants, de poses, de draperies, d'accessoires, de mille riens indispensables. Il a quarante ans; il en a passé vingt au moins à de très différentes histoires; l'entraînement lui manque. Autour de lui — et pour ne prendre que dans les académiciens — pas un homme qui assume la succession morale de Lawrence.





T. Parris. — Lady Blessington en costume romantique.



Martin Shee, qui mourra seulement en 1850, est trop loin de compte; Thomas Philipps a eu de très heureuses rencontres, en 1810, avec la duchesse de Sutherland et plusieurs femmes du commencement du siècle, mais il a soixante-quatre ans tout à l'heure, ce qui n'est plus l'âge des entreprises; John Jackson est mort en 1831, il eût d'ailleurs été au-dessous de la tâche; Richard Ramsay Reinagle a complètement versé dans les sports; Henri William Pickersgill n'a ni la volonté, ni les qualités nécessaires.

Même Edwin Landseer n'eût pu, s'il l'eût souhaité, car son portrait de Georgiana, duchesse de Bedford, atteste au moins un essai louable; mais tout désigné qu'il parût, si jeune et si déterminé qu'on le vit — il entre à l'Académie à vingt-huit ans — ses goûts sont orientés ailleurs. Aux ladies, il conservera la figure de leur bichon, du « king-charles » préféré, l'image du cheval de promenade ou du cerf tué aux Highlands; il se sent un peu dépaysé à traduire les corps féminins, les toilettes, ce que la femme la moins coquette ne souffre pas de voir négliger dans une portraiture.

En dehors de l'Académie, Thomas Kyrby, qui nous a laissé une lady Ducie étrangement fagotée, n'était point en situation de tenter la fortune, non plus que Holmès ou que E.-T. Parris.

Dire que Thomas Lawrence a emporté définitivement son secret dans la tombe serait peut-être excessif. Il y a, sinon pour le remplacer, au moins pour tenir momentanément un intérim honorable, des gens comme Chalon, comme W. Drummond ou le miniaturiste Ross. Deux de ceux-là sont en pleine production. L'un, Chalon, est né en 1810; il est Suisse, plutôt aquarelliste et dessinateur, et le dessin, si l'on n'est pas Thomas Lawrence, ne compte pas gros. Ross le miniaturiste ne peut viser aux œuvres majestueuses. W. Drummond, lui, travaille toujours, mais il a plus de soixante-dix ans. Restent Francis Grant et Hayter, et encore Francis Grant, né en 1803, touchant à ses vingt-sept ans, est trop inconnu. Certes, les « fashionables portraits » du jeune Écossais ont de la solidité et de la grâce, mais le plein de son talent sera à dix ans de là, lorsqu'il peindra lady Blessington ou le comte d'Orsay; pour l'instant, — en 1830, — il en est aux espérances et aux ambitions. Hayter, lui aussi, débutait, puisque c'est après Waterloo qu'on l'a vu passer à la Royal Academy en qualité d'élève, qu'on l'a connu à Rome en 1818; et s'il a trente-huit ans accomplis à la mort de Lawrence, son talent n'est pas parvenu à s'imposer. D'ailleurs Hayter s'est donné à la

lithographie, et, plus tard, ce ne sera pas son œuvre la moins curieuse, ce portrait lithographié par lui, en 1834, où il montre, trois ans avant les événements, la future reine Victoria, son élève en dessin, accompagnée de la duchesse de Kent, sa mère. La reine est alors une fillette de quatorze ans; sa mère et elle sont habillées comme des Parisiennes; le peintre eût-il manqué de signer son œuvre, que, très sûrement, tout autre nom que le sien fût venu sous la plume. Cela n'est anglais que par les physionomies représentées; pour le reste, on le croirait tout aussi bien français ou allemand; supposons Gérard dessinant les mêmes princesses, ç'eût été de tous points semblable.

Constable avait dit, en 1820 : « Avant trente ans, il n'y aura plus d'art anglais. » Ces gens étaient en train de donner raison à sa boutade. Au fond, Lawrence lui-même restait-il si anglais quand il mourut? Tout ce qui semblait singulariser les peintres anglais tenait bien plus aux modèles, aux sujets choisis, à l'état d'esprit qui les faisait choisir, qu'à des qualités ou à des moyens différents.

Tout à l'heure, les hommes convaincus dont les douces naïvetés créeront le préraphaélisme ne seront en réalité que des succédanés plus ou moins heureux du romantisme; inconscients descendants d'un Girodet-Trioson ou d'un Delacroix pour l'idée, et d'Holbein ou de Memling pour la facture; on les verra naître de riens mondains, de fantaisies somptuaires dont l'apparition fugitive laisse en certains esprits une impression durable. Nous allons tantôt rencontrer la jeune reine Victoria en proie à la fièvre romantique, amusée de choses médiévales, ressuscitant en des fêtes les hommes et les choses du Prince Noir. Elle-même subira l'influence du continent, entretenue là-bas par Walter Scott et le peintre Stothard. Sans la duchesse de Berry et son fameux quadrille de Marie Stuart, peut-être la reine Victoria n'eût-elle jamais songé à s'habiller en Philippine de Hainaut et à loger les moustaches et les favoris du prince consort sous le diadème d'Édouard III. Ne disons jamais : ils sont eux, ils sont enfermés dans leur île, ils ont leurs idées, leurs goûts, leur façon de se vêtir. Ils n'ont, en réalité, que leurs physionomies autres, car ils sont anglo-saxons et non français; mais ils nous copient, s'il leur plaît, de même que nous leur prenons leurs costumes de sport ou leurs jeux.

En 1830, ils sont complètement sous notre influence graphique : les

vignettes de leurs livres, les attitudes de leurs portraits sont celles de chez nous. Tout au plus les exagèrent-ils et remplacent-ils les accessoires de notre gothique par leur Tudor. Voyez que nos ferronnières, nos manches à gigot, tout notre attirail de ferblanterie et de croisades sont passés à Londres à peu près sans transformation. Déjà Thomas Lawrence s'était laissé pénétrer, et s'il ne convenait pas que, sur ce point, ses voyages lui eussent nui, il le prouvait dans certaines allures adoptées, mille volontés romanesques inconnues auparavant. Embryonnairement, le préraphaélisme s'annonçait par mille petites choses, de minuscules intentions, une forme de bijou, une coupe de robe, un besoin de préciser les objets de décoration, de personnaliser tout. Il ne faudrait pas croire que Madox Brown ait peint sous d'autres préoccupations que celle de se conformer aux goûts de l'heure ; si son romantisme évident accuse un peu plus d'érudition que n'en montraient ses confrères, il le devait aux ouvrages récents d'archéologie spéciaux à l'Angleterre. Quant au fond, *Roméo et Juliette* ou *Le roi Lear* sont du romantisme incontestable, tel que nous l'eussions trouvé chez nous autour de Delacroix, avec moins de recherches savantes ou de combinaisons pseudo-historiques.



LANDSEER. — GEORGIANA, DUCHESSE DE BEDFORD.

Le malheur est que les nôtres avaient commencé, et que si Madox Brown a montré à l'hôtel de ville de Manchester les Danois chassés de la ville,

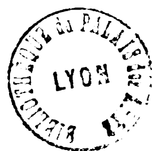
Delacroix avait autrefois fait entrer *Les croisés à Constantinople;* le romantisme de Madox Brown avait quelque retard.

A regarder mieux les portraits de dames anglaises exécutés vers 1830, on a le sentiment d'œuvres plus volontiers orientées dans le sens littéraire, conçues sous la préoccupation formelle d'idéaliser le modèle, de le camper et de l'orner, d'après un canon très récent. Les femmes assises sur des ruines, tenant des harpes, toutes mélancoliques ou pensives, c'est le préraphaélisme à son aurore, un asservissement à la littérature, à la renaissance du gothique et du naïf. N'avait-ce point été sous cette influence, et en obéissant à ce besoin de transposer en langage moderne la phrase des vieux maîtres, que sir Thomas Lawrence s'était ingénié à peindre dans un cadre restreint, avec toute la simplicité d'un quattrocentiste, le délicieux portrait de lady Burghersh ? Je ne parle même pas d'autres effigies apparues plus tard — car lady Burghersh est de 1820 — et qui nous montreront les femmes les plus titrées du peerage, assises sur leur chaise sculptée, coiffées en châtelaines, lisant des livres où se voient les détails d'une miniature ou d'un texte scrupuleusement copiés sur un original. Il reste de cet examen attentif l'impression d'une direction nouvelle imposée aux artistes, non par leurs études propres, leurs découvertes, ce qu'ils ont pu apprendre en leurs voyages, mais bien au contraire par une action extérieure et indépendante. L'extase médiévale, si puissante chez nous, qu'elle a soumis Hittorff aux pires décorations, lors du baptême du duc de Bordeaux, qui apparaît dans les meubles, dans les toilettes, a passé le détroit, en la compagnie des ladies installées à Paris sous la Restauration. Elles ne se l'imaginent point à Londres, car une Anglaise ne souffrirait pas qu'on lui prêtât une obéissance aux usages et aux goûts du continent; pourtant cela est. L'insinuation s'est produite par certains portraits de Gérard, par les modes que le couturier Leroy emprunte aux missels, par les livres qu'on lit, et où les vignettes du nouveau jeu s'étalent curieusement. Que l'idée fût venue, dix ou quinze ans plus tard, à certains artistes, de réglementer le mouvement, de le poétiser, en le sortant des banalités trop vite venues, et, sur les bases d'un retour aux vieux maîtres, de chercher une formule gothique, pieuse et sincère, pour noter leur pensée moderne, c'est l'évidence même. S'ils ont choisi de jolis mots, savants et ingénieux, afin d'exprimer noblement leur intention, il faut songer à leur jeunesse, à leur enthousiasme, et





WINTERHALTER. — LA DUCHESSE DE SUTHERLAND (1852).



compter pour quelque chose leur très récente entrée dans la vie. Leur ascendance n'en remonte pas moins à nos romantismes nationaux, à Girodet et à son *Ossian*, aux troubadours, au *Beau Dunois* de la reine Hortense, choses transformées par les Anglais, arrangées, et bientôt tenues pour un fruit du terroir, parce qu'au lieu du gothique de Notre-Dame, les artistes de Londres l'empruntaient à Westminster.

Au milieu de ces transformations esthétiques, auxquelles tout le monde concourt et que bien peu de gens soupçonnent, la silhouette de George Hayter se profile, menue, chétive, presque perdue. On le dit fils de Charles Hayter, miniaturiste de talent ; on l'a vu, comme nous le disions, à la Royal Academy ; on lui sait quelque grâce, du dessin, et juste de courtisanerie ce qu'il faut pour ne pas exagérer la bouche anglaise d'une princesse, s'il arrive qu'on lui commande son portrait. En peinture c'est, à peu de choses près, le Lawrence de la fin, avec ses moyens simplifiés, peut-être même un Gérard ou un Robert-Lefèvre. Lorsque, en 1837, à l'avènement de la jeune reine Victoria, on souhaitera une figure officielle de la « gracieuse Majesté », ce ne sera point Wilkie, peintre du ci-devant roi, qui en aura la commande, mais Hayter. Ceci, George Hayter le doit aux travaux antérieurement exécutés pour la duchesse de Kent, à sa situation de professeur près de la jeune fille, à quelques réussites heureuses. Tout le monde a vu, dans ses reproductions, cette effigie populaire, la jeune souveraine en pied, coiffée de bandeaux plats et d'un chignon tressé bien particulier aux Anglaises, tournée, souriante et heureuse, vers le spectateur, et offrant à l'admiration de ses sujets ses livres d'étude, la sphère que son empire occupe pour une large part, le papier sur lequel elle écrit. Ce portrait de Hayter est du reportage moderne à plus d'un demi-siècle d'avance ; la robe, les bas, les moindres détails s'y expriment avec la fidélité et la curiosité d'Holbein peignant *Les deux ambassadeurs*, aujourd'hui conservés à Londres.

Tout naturellement George Hayter se trouvait désigné pour exécuter la peinture du sacre ; peut-être même lui en avait-on demandé certaines maquettes d'avance, parce qu'on le savait ingénieux et de goût délicat. En plus d'un point, et toutes proportions gardées, il rappellerait Janet Clouet à la cour de France. Peu de ladies qualifiées, peu d'hommes célèbres ou de grands personnages étrangers venus à Londres, eussent décliné une

station dans l'atelier du peintre, refusé même une pose rapide. Son album de dessins, conservé au British Museum, renferme 35 études à l'encre de Chine, à la sépia ou à la plume, d'après des contemporains illustres. On y voit, entre autres, cette Miss Anna Isabella Milbanke, du même âge que Hayter, laquelle épousera lord Byron en 1815, se séparera de lui en 1816, et deviendra la baronne Wentworth en 1856. Près d'elle, au folio précédent de l'album, c'est Mrs Leigh, femme du colonel Leigh, et cette dame assez jolie est la sœur de lord Byron; c'est à elle qu'il enverra son *Épître à Augusta* et tant d'autres pièces célèbres. Par les dates de ces dessins, on peut reporter l'album à l'extrême jeunesse de George Hayter; il n'a guère plus de vingt-deux ans, et c'est quatre années auparavant qu'il fut à Rome. Donc la plupart de ces personnes représentées ont été de la société au temps de Waterloo; plusieurs auront pris de l'âge à l'avènement de la reine Victoria et passeront duègnes à la cour.

Hayter a également conservé, avec un soin pieux et un luxe de menus détails, toutes les études du sacre de la reine, qui eut lieu le 28 juin 1838, à l'abbaye de Westminster. Dans l'album du British Museum, plus de quarante-deux croquis rendent, jusqu'à la minutie extrême, les robes, les bijoux, les moindres choses. Hayter, véritable journaliste d'à présent, a même joint, au reste, son ticket d'entrée à la cérémonie. De la reine il montre le profil, la dalmatique, les robes, l'allure générale. Puis il étudie les pairs, les pairesses, la duchesse de Sutherland, maîtresse de la garde-robe, dont il fait le visage à part, les mains à part, et les robes avec leurs ornements et leurs exactes mesures. George Hayter sait ce que le sacre de Napoléon a coûté de peine à Louis David, il ne lui déplaît pas de se conformer à cet exemple. Il le fait avec une absolue conscience, non sans talent, ni parfois sans esprit. Ultérieurement, en février 1840, Hayter recommencera le même travail, à l'occasion du mariage de la reine; et, dans l'album où se trouveront ses études, il ajoutera un portrait de la princesse Victoria en 1833, un autre de 1834, elle étant à Kensington, puis cet original de la lithographie dont nous parlons plus haut, la princesse et sa mère, dessinées à Kensington Palace en 1834, trois ans avant l'avènement de Victoria au trône d'Angleterre.

HENRI BOUCHOT.

(A suivre.)

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC[1]

II



Par dessus sa nature de grand seigneur, Henri de Toulouse-Lautrec avait revêtu, pour ainsi dire, une seconde nature. Il avait commencé à dessiner et à peindre par goût, puis par besoin d'artiste. Il n'avait pas tardé à s'apercevoir que son métier de peintre était sa raison d'être et sa véritable noblesse. Il ne vivait pas de sa peinture ; mais il se plaisait à se dire et à dire qu'au besoin il en aurait pu vivre. Et un grand mépris lui vint pour les oisifs. Il voulait que chacun fît quelque chose, n'importe quoi, pourvu qu'il le fît bien. Il ne dédaignait aucun métier, et il admirait, sans distinction aucune, aussi bien les hommes de sport, les jockeys, les clowns, les acrobates, même les chanteurs de cafés-concerts, que les plus modestes artisans. Il avait fait siens quelques adages, entre autres qu'il n'y a pas de sot métier, et il préférait un ouvrier habile à un homme du monde qui n'était rien de plus.

Ses relations de famille lui auraient ouvert aisément des maisons brillantes. Il se garda bien d'aller perdre sa vie, comme tant d'autres, à des bavardages inutiles, et il en bannit, une fois pour toutes, les devoirs parasites qui l'auraient encombrée. De même, il évita les camaraderies faciles. Il ne détestait rien tant que les « rapins » ; il avait horreur du genre « artiste ». Il n'estimait pas que ce fût, par avance, une recommandation ni un titre à sa sympathie, que de faire le même métier que lui. Au contraire.

1. Second article. Voir la *Revue* du 10 décembre 1901. Tome X, p. 391. Nous devons à l'obligeance de M. Sagot, éditeur, 39 *bis*, rue de Châteaudun, la communication de la plupart des illustrations du présent article.

Avec sa clairvoyance impitoyable, il eut vite fait de découvrir parmi ses camarades les futurs ratés, les incapables, et il se gara de leur fréquentation. Il choisit ses amis, ses vrais amis, pour d'autres raisons, pour des qualités de caractère, ou d'esprit, ou de cœur.

Il s'était installé non loin du peintre Princeteau, son ami et son premier maître. Pendant quelque temps, il continua de dessiner et de peindre des chevaux. Tandis qu'au dehors il poursuivait, le soir, son apprentissage de Paris, il passait des heures dans son atelier, le matin et l'après-midi, à parachever sa connaissance des chevaux et des bêtes. Vingt fois, cent fois, il recommençait un croquis, désarticulant les moindres mouvements, les moindres attitudes. Ses yeux gardaient inscrits avec une netteté singulière tous les détails observés autrefois, aux départs et aux retours de chasse. Avec une patience infatigable, il voulait que sa main les sût reproduire fidèlement. A cet exercice quotidien, il acquit, peu à peu, une prodigieuse sûreté d'exécution.

Entre temps, il connut Forain, qui était aussi son voisin d'atelier. Ce lui fut une révélation. Il devait aimer, il aima tout de suite ce dessin précis, ramassé et puissant. Celui-là travaillait en pleine réalité, en pleine vie. Il voyait les choses et les gens; il les faisait voir tels qu'ils étaient; et ce n'était pas le crayon de l'artiste, mais la vie elle-même qui était féroce, et parfois ignoble, et telle que l'artiste l'exprimait. Tout de suite Henri de Toulouse-Lautrec adopta Forain avec une fougue d'admiration qui ne devait pas se ralentir. Il admirait l'artiste et il admirait l'homme, sa verve intarissable, cet esprit rapide, cette vision directe, qui trouvait toujours pour s'exprimer un mot ou un dessin, et presque toujours les deux ensemble, s'éclairant, se fortifiant l'un par l'autre, d'une double lumière, d'une double puissance et parfois d'une double brutalité.

Henri de Toulouse-Lautrec subit violemment cette influence de Forain, et, par Forain d'abord, directement ensuite, celle de Degas. Au temps où il n'avait pas encore en lui-même toute la confiance qu'il eut plus tard en la netteté de sa vision et en l'habileté de sa main, Henri de Toulouse-Lautrec s'efforça de voir et de reproduire ce qu'il admirait dans les dessins de Forain et dans les peintures de Degas. Il n'admirait pas moins Renoir, Manet, Monet, quelques autres encore. Lui-même se cherchait lentement, prudemment. A l'âge où les premiers enthousiasmes poussent tant d'artistes

à entreprendre de ces œuvres extraordinaires, synthèses hâtives où ils tâchent de ramasser d'un coup toute leur conception de la nature et de la vie, Henri de Toulouse-Lautrec se bornait à des notations minutieuses et pittoresques. Il se renseignait sur le détail, au lieu de se perdre dans l'ensemble. Il regardait. D'instinct, il voyait bien. Il tâchait de voir toujours



M. Tristan Bernard au vélodrome.

nettement, de se satisfaire lui-même, au lieu de chercher de faciles succès.

On vivait alors à une époque étrange. En art comme en littérature, c'était le beau temps du symbolisme, et d'un symbolisme forcené. On avait l'admiration facile pour toutes les œuvres déconcertantes, énigmatiques. Quelques grands artistes sincères avaient longtemps étonné le public de leur personnalité violente. Peu à peu, maintenant, ils triomphaient. Aux rires qui avaient accueilli leurs premières œuvres, succédait une attention respectueuse. Les yeux des critiques s'étaient habitués à ce qui les choquait

autrefois : ils reconnaissaient un art original où la plupart n'avaient vu dès l'abord que bizarrerie et fausseté. Mais, comme toujours, au moment où semblaient s'imposer une littérature et un art nouveaux, une foule d'écrivains et de jeunes artistes tâchaient d'accaparer pour eux-mêmes ces bonnes dispositions, ce repentir du public. On était à une de ces heures où l'étonnement devient vite de l'admiration. Eux aussi voulaient « faire nouveau », étonner à leur tour. Dans le grand triomphe des impressionnistes, tout le monde se sentait indulgent; on ne voulait plus risquer de méconnaître les œuvres, ni les hommes, et l'on discutait gravement devant des toiles dont un haussement d'épaules eût fait bonne justice. Il y eut des expositions invraisemblables : un public accourait en foule; et, dans cette foule des bonnes volontés, il y eut, à la fin, de l'admiration toujours prête pour toutes les plus folles incohérences. Les réputations se faisaient vite; les marchands de tableaux admiraient, achetaient, revendaient..... Plus qu'un autre, Henri de Toulouse-Lautrec aurait pu profiter de ce moment unique et se signaler violemment à l'attention. Il aurait pu outrer sa nature déjà outrancière. Il se garda même d'exposer quoi que ce fût. Il avait trop le respect de son art pour céder à la tentation de se faire une renommée facile, bruyante et passagère ; il continua de travailler pour lui seul. Son œuvre, de 1882 à 1890, se dérobe aujourd'hui presque toute entière aux investigations. Il fut uniquement préoccupé de mettre, comme il disait, « les choses au point », d'apprendre son métier, et aussi, et surtout, de vivre la vie qui lui plaisait.



Le procès Dupas-Arton.

Il faut bien avouer que cette vie fut très particulière, sinon désordonnée. Ardent, infatigable, Henri de Toulouse-Lautrec fit deux parts de sa vie, l'une de plaisir et l'autre de travail. Personne n'aima plus le travail; personne n'aima plus le plaisir. Il devait un jour s'épuiser à cette vie-là; mais, pendant des années, toutes les fatigues, tous les pires excès ne parvinrent pas à entamer son étonnante force de résistance physique. Il aurait usé l'un après l'autre tous ses compagnons de cabarets et d'ailleurs, s'ils l'avaient suivi sans prudence et si presque tous, en faisant comme lui deux parts de leur vie, n'avaient réservé au sommeil le plus grand nombre des heures qu'ils ne donnaient pas au plaisir. Même constitué normalement, il est bien probable, il est même certain qu'Henri de Toulouse-Lautrec n'eût jamais été un homme austère : il était né voluptueux et jouissait de ses sens avec trop de fougue pour ne pas les suivre docilement.



Le procès Dupas-Arton.



Le procès Dupas-Arton.

Mais il eût choisi peut-être ses plaisirs et se fût montré plus difficile sur la qualité de ses excès. Il était capable de tendresses profondes et délicates et ce n'est pas seulement auprès de ses amis qu'il eût souhaité vivre en cet abandon confiant qui était le charme de son intimité. Sous ses apparences de scepticisme, parfois de cruauté, il portait le deuil d'un cœur mort jeune, le cœur tendre et simple des autres hommes, dont il n'avait que faire dans sa disgrâce. Il prit sur lui-même de ne pas laisser voir cette misère intime : son orgueil repoussait la pitié des autres. Il tâcha de paraître heureux et d'être heureux. Il l'était parfois, à de certaines heures, parce que sa nature voluptueuse savait jouir de tout profondément. Sa gaîté n'était pas toujours feinte ; elle avait de francs rires d'enfant, sans arrière-pensée : il trouvait souvent dans le plaisir l'oubli qu'il y cherchait. Ce fut son excuse aux yeux des autres. Ce n'est pas la seule. L'art n'a rien perdu à cette existence effrénée. Toujours et partout, l'artiste y suivait l'homme, et autour de lui cherchait de la beauté. C'est pour avoir su découvrir cette beauté, où personne avant lui ne l'avait si bien découverte, qu'Henri de Toulouse-Lautrec restera comme l'un des artistes les plus puissants et les plus originaux de notre époque.

Peintre, affichiste, lithographe, dessinateur, Henri de Toulouse-Lautrec a produit une œuvre considérable et d'une prodigieuse variété. On retrouverait dans ses cartons les ébauches et les projets les plus inattendus. C'était une surprise continuelle que de visiter son atelier, quand il voulait bien vous laisser retourner, une à une, toutes les toiles innombrables qui l'emplissaient. Après une de ces *Femme à sa toilette*, comme il en a peint de si délicieuses, on découvrait un grave portrait d'homme, sévère et puissant. Ici, des couleurs éclataient, violentes, brutales ; ailleurs, tout s'atténuait en nuances délicates : le peintre féroce de certaines toiles se faisait parfois aimable, caressant, et comme attendri. Lui-même jouissait malicieusement de cette surprise des visiteurs devant certaines œuvres de grâce, qu'on n'attendait pas de ses pinceaux cruels. Ses amis seuls ne s'étonnaient de rien. Ils savaient, pour l'y avoir accompagné, que ce « peintre déformateur » s'en allait parfois, un beau dimanche, en pèlerinage au musée de Saint-Quentin, et que, sans rien dire, il demeurait des heures

devant les pastels de La Tour. Il en revenait avec des yeux qui riaient encore à tous ces frais visages. Par moments, il s'est plu, lui aussi, à fixer un joli profil et à l'éclairer d'une douce lumière : il s'enchantait, une heure, de ce pouvoir charmant ; puis il revenait à quelque peinture plus large et plus brutale, laissant à ces gracieuses études le charme suprême d'un peu d'inachevé.



Mlle Marcelle Lender.

Du reste, la grâce est partout dans son œuvre, non point seulement en ces délicates ébauches, mais en ses tableaux les plus tristes, les plus amers, où tout semble vu à travers une âpre rancune. Même quand il exagère, comme à plaisir, l'expression stupide et bestiale de certaines physionomies, Henri de Toulouse-Lautrec ne résiste pas au charme souverain de la grâce ; elle est dans un détail, dans un geste, dans un ton de couleur plus adouci ; elle est partout où elle s'est imposée à lui, partout où son regard de peintre l'a surprise, sans l'avoir recherchée. Car il ne cherchait pas à faire beau ni laid, il cherchait uniquement à faire vrai, à peindre les êtres et les choses tels qu'il les voyait, ou, plus exactement, tels qu'il les dégageait des apparences, dans la seule vérité d'une impression aiguë. Si le rôle de l'artiste est d'*interpréter* la vie ou la nature, nul ne fut

un plus grand artiste ; nul n'a mieux marqué toute son œuvre à l'empreinte puissante de sa personnalité. La vie d'Henri de Toulouse-Lautrec est pour ainsi dire racontée dans la série de ses estampes et de ses peintures, aussi nettement, aussi profondément que la vie d'un poète en ses vers. Ce sont de véritables mémoires sur lui-même que ses tableaux. Il y apparaît tout entier, dans toute sa misère, dans tout son orgueil, presque dans le détail de son existence quotidienne.

On avait annoncé après la mort du peintre, on doit au public une exposition aussi complète que possible de cette œuvre mal connue, presque tout entière ignorée. De son vivant, Henri de Toulouse-Lautrec n'exposa aucune de ses toiles ni à l'un ni à l'autre des deux Salons officiels. Il se risqua une fois aux Indépendants, mais sans y attacher d'importance. Il était représenté par de menues toiles, et son envoi n'apportait guère de lui que sa signature. Il exposa un peu à l'étranger, deux fois à Bruxelles, à la Libre Esthétique, une autre fois à Londres ; ce fut la seule exposition un peu considérable sur laquelle on ait pu le juger.

Le public connaît surtout de lui ses affiches, son *Bruant*, son *Yvette Guilbert*, son admirable *Caudieux*, cette *Jane Avril*, récente encore, et la grande affiche pour le roman *Reine de joie*, pour ne citer que les plus connues. De très loin, on ne voyait qu'elles sur les murs; elles sortaient des autres qui semblaient seulement les encadrer. Leurs taches de couleurs vigoureuses et crues accrochaient les regards et l'attention ; on s'approchait, attiré malgré soi. De plus près, les lignes se précisaient; le dessin, peu à peu, se dégageait de la couleur; il apparaissait à distance, grâce au fameux trait violet qu'Henri de Toulouse-Lautrec avait inventé et qui faisait surgir en relief tous les moindres détails. Il avait beaucoup étudié les Japonais, ces maîtres de la décoration murale, et leur influence sur le peintre apparait surtout dans ces affiches. C'était sobre, et simple, et puissant, d'un art très particulier, parfois déconcertant, qui arrêtait les gens au passage et qui retenait les artistes. Avec les affiches de Jules Chéret, les affiches de Toulouse-Lautrec venaient fonder ce musée de nos murs modernes, où tant d'autres artistes ont exposé depuis. Du premier coup, Henri de Toulouse-Lautrec avait renouvelé tout cet art de l'affiche; il l'enrichissait de procédés neufs, qui, dès lors, devaient rester classiques, et qu'il a bien fallu lui emprunter, sous peine de manquer à la

règle première de cet art, qui est de solliciter, malgré eux, les regards distraits des passants.

C'est à ce même moment de ses premières affiches qu'il inaugura la série de ses estampes par cet album, *Elles*, qui restera comme une de ses œuvres les plus significatives. C'était en 1892 : de tous les côtés, le travail sollicitait l'artiste. Aux rares connaisseurs qui, par bonne fortune, avaient découvert cinq ou six toiles échappées de son atelier, un public plus large s'était joint peu à peu et recherchait l'œuvre avidement. Maintenant, son nom était connu, l'attention éveillée autour de lui. Les journaux illustrés lui demandaient des dessins; les marchands guettaient ses tableaux, surveillaient, de leur mieux, son atelier. On ne se trompe pas à cette sensation du succès : c'est comme une lumière douce et réconfortante où l'on s'épanouit plus librement. Le travail devient facile et confiant; on a l'impression que, d'avance, le public s'associe à vos recherches, à vos efforts. Ce n'est plus de sa part, devant votre œuvre, cette indifférence d'autrefois si lente à s'émouvoir; on sait, on est sûr qu'on peut compter sur une sorte de sympathie mystérieuse qui prédispose les gens à vous comprendre; on sent qu'à son tour le spectateur, lui aussi, cherchera devant la peinture, comme on a cherché soi-même devant la toile nue.



Au concert des « Ambassadeurs ».

Henri de Toulouse-Lautrec devait être sensible, plus qu'un autre, à ce premier sourire du succès, et se mit à produire avec une sorte d'ivresse. Il connaissait à fond, il avait éprouvé, l'une après l'autre, toutes les ressources de son métier. Il sentit que l'heure était venue où il était maître

de son talent. Il se mit à peindre, à dessiner, presque sans effort, inépuisablement. Depuis des années, une foule de tableaux étaient tout faits dans son esprit. Au premier appel, ils apparaissaient à ses yeux. Il choisissait au hasard, selon les dispositions du moment, et trouvait tout de suite, sans une hésitation, la ligne et la couleur. Il faut l'avoir vu devant une toile ou un carton, ou penché sur une pierre, pour se rendre compte de son extraordinaire sécurité. Avant même d'indiquer l'ensemble, il s'amusait parfois à un détail, s'obstinait dans un petit coin. Peu lui importait; son œuvre était là, toute prête devant lui; ses yeux la voyaient sur la toile intacte, aussi nettement que si elle y était déjà ; il semblait repasser simplement sur des traits invisibles. Il chantait, riait, bavardait, comme un ouvrier au travail. Sa besogne était toute matérielle. A peine, de loin en loin, pouvait-on surprendre, non pas même une inquiétude, mais une attention plus minutieuse et comme une prudence de la main. Il avait toujours plusieurs toiles en train ; sans cesse il passait de l'une à l'autre, puis s'interrompait brusquement, pour en commencer une autre encore. Toute cette vie du Paris nocturne qu'il vivait chaque soir s'évoquait à ses yeux dans toute la tristesse de sa joie. Il revoyait, dans un couloir de théâtre, regardant la salle par la porte entr'ouverte d'une loge, un homme en habit noir, très correct et très morne, ni jeune ni vieux, ni beau ni laid; et cet homme c'était n'importe qui, un habit noir quelconque; tout le monde le reconnaissait. Cela devenait un type général, le mondain esclave du plaisir. Le visage était flétri et blafard, le corps fatigué, l'attitude tombante. C'était saisissant d'observation précise et cruelle. D'autres fois, c'était sur la scène que ses souvenirs regardaient ; et, autour de l'actrice-étoile qui dansait un pas, au premier plan, le profil durement découpé par la lumière verte de l'électricité, tout un monde de figurants immobiles, — des petites femmes travesties en pages bleus, des soldats rouges et verts aux biceps énormes, — formait le cercle. D'autres fois encore, c'était un coin de bal public, — Élysée-Montmartre ou Moulin-Rouge, — que le peintre évoquait sur sa toile; et alors, au milieu des habits noirs, des femmes en cheveux dansaient un quadrille, à jambes hautes. On les reconnaissait quelquefois : c'était la célèbre La Goulue qui faisait vis-à-vis à l'illustre Valentin le Désossé; c'était Grille d'Égout ou Mélinite.

Plus souvent encore ses souvenirs étaient pires. Il y a dans son œuvre

toute une série de « femmes damnées », surprises, dévoilées à toutes les minutes de leur misérable existence. On ne peut du moins accuser l'artiste de nous avoir montré le vice sous des couleurs aimables : presque toutes ces femmes sont vieillies, déchues précocement dans leur chair autant que dans leur âme ; des poitrines énormes entraînent et tendent l'étoffe des corsages ; les mains sont grosses et rouges ; les corps sont déformés ; il y a, dans les sourires de ces dents jaunes, une expression horrible, et, sur tous ces visages pourtant, une sorte de satisfaction béate, qui marque la suprême déchéance.



« Les tenailles » a la Comédie Française.

Il faut bien insister sur cette partie de l'œuvre : c'est peut-être la plus originale et la plus profonde. Certains ont déclaré qu'Henri de Toulouse-Lautrec n'avait observé dans la vie de Paris que la vie de Montmartre. Son observation va plus loin. C'est le vice qu'il a voulu peindre, non seulement le vice de Montmartre, mais le vice éternel, qui est de tous les temps et de tous les lieux, qui est aujourd'hui ce qu'il fut autrefois. Nul n'a mieux regardé

Dans les plis sinueux des vieilles capitales.

On a dit de lui qu'il était le Goya français. On le rapprocherait plus exactement de Baudelaire. Une partie de son œuvre ressemble aux *Fleurs du*

Mal. « Pour peindre ces corruptions qui lui font horreur, il a su trouver ces nuances morbidement riches de la pourriture plus ou moins avancée, ces tons de nacre et de burgau qui glacent les eaux stagnantes, ces roses de phtisie, ces blancs de chlorose, ces jaunes fielleux de bile extravasée, ces gris plombés de brouillard pestilentiel, ces verts empoisonnés et métalliques puant l'arséniate de cuivre, ces noirs de fumée délayés par la pluie le long des murs plâtreux, ces bitumes recuits et roussis dans toutes les fritures de l'enfer, si excellents pour servir de fond à quelque tête livide et spectrale, et toute cette gamme de couleurs exaspérées, poussées au degré le plus intense, qui correspondent à l'automne, au coucher du soleil, à la maturité extrême des fruits et à la dernière heure des civilisations. »

On ne saurait mieux caractériser le talent de Toulouse-Lautrec. Cette phrase, qui s'applique si absolument à son œuvre, qui décrit si minutieusement sa palette, fut écrite en 1868 — le futur peintre était un enfant de quatre ans —; la phrase est extraite de la célèbre notice de Théophile Gautier sur Charles Baudelaire. Quelle merveilleuse illustration le peintre aurait pu faire du poète ! Les poèmes de l'un et les peintures de l'autre apparaissent comme une double manifestation d'un même talent. Baudelaire eût aimé Toulouse-Lautrec, comme il aimait ce Guys, dont nous parle encore Théophile Gautier, et « qui avait le don particulier de prendre, en quelques minutes, le signalement des choses. *D'un coup d'œil, avec une clairvoyance sans égale, il démêlait dans tout le trait caractéristique — celui-là seul — et le mettait en saillie, négligeant instinctivement ou à dessein, les parties complémentaires.* Nul mieux que lui n'accusait une attitude, un galbe, une *cassure,* pour nous servir d'un mot vulgaire qui rend exactement notre pensée, qu'il s'agît d'un dandy ou d'un voyou, d'une grande dame ou d'une fille du peuple. Il possédait à un degré rare le sens des corruptions modernes, dans le haut comme dans le bas de la société, et il mettait, lui aussi, sous forme de croquis, son bouquet de fleurs du mal. »

Henri de Toulouse-Lautrec n'a pas fait autre chose. La plus grande partie de son œuvre est toute de croquis, de silhouettes, de notations rapides, mais toujours d'une singulière netteté.

Il avait rêvé de se reprendre à ces visions qui s'imposaient à lui dans

son existence de tous les jours. Il souhaitait appliquer de plus en plus toutes ses merveilleuses qualités de peintre à d'autres notations plus larges, plus complètes, moins spéciales ; on découvre en lui, à chaque instant, le souci du style, la poursuite d'une œuvre toujours plus puissante et plus « finie ». Il continuait à ne livrer au public que des affiches, des estampes, quelquefois une toile ou un carton. Il s'enivrait lui-même d'une production à peu près quotidienne. Avec une facilité invraisemblable, il produisait estampes et dessins par centaines : il a dessiné un grand nombre de programmes pour l'ancien Théâtre-Libre, pour le Théâtre de l'Œuvre, et, plus récemment, pour la reprise de l'*Assommoir*, par Guitry, au théâtre de la Porte Saint-Martin ; il ne refusait jamais à un ami, ni même à un simple camarade, une couverture de livre : il en a même illustré quelques-uns, entre autres le *Baron Sinaï* de Georges Clémenceau et le beau volume des *Histoires naturelles* de Jules Renard ; il avait commencé une illustration de la *Fille Élisa*. Sur *Yvette Guilbert*, sur *Anna Held*, il a dessiné de curieux albums. On connaît ses estampes sur l'*Age difficile*, sur *Madame Sans-Gêne*, surtout sa série sur *Chilpéric*. Il produisait tout cela sans recherche, en quelques heures, et parfois en quelques minutes. Son grand effort était pour sa peinture qui, seule, le prenait



LA LÉPREUSE
(Programme pour la pièce de M. Henry Bataille).

tout entier. Il faisait une estampe en une heure : il restait des mois sur un portrait. Une fois installées la ligne et la couleur, de cette installation rapide et vigoureuse qu'il avait toujours longuement préparée, il ne se lassait pas de revenir, sinon sur l'ensemble, du moins sur le détail. Il trouvait toujours quelque chose à reprendre et presque toujours sur un point précis qui seul l'intéressait. Même quand il abandonnait une toile, il se réservait d'y revenir, et il n'aimait pas à s'en séparer. C'était aux portraits, à la grande peinture, qu'il rêvait de se consacrer uniquement. Il s'y appliquait chaque jour davantage et il rassemblait de plus en plus pour une puissante œuvre de peintre les dons qu'il avait — si heureusement — dispersés, qu'il dispersait encore en des compositions de toute nature.


Aristide Bruant.

Tous ceux qui l'ont connu de près pendant les dernières années de sa vie savent qu'il considérait de plus en plus la première partie de son œuvre comme une préparation à une œuvre plus haute et plus parfaite.

Mais il avait trop abusé de lui-même. La maladie, la mort, devaient avoir raison, en quelques mois, de cette robuste constitution. Dès qu'il fut touché, il fut perdu. Aux premières atteintes du mal, sa famille essaya de le soustraire à la vie épuisante qu'il menait depuis tant d'années. Dans le public, on parla de folie et d'irrémédiable déchéance. Lui, pendant

ce temps-là, dès les tout premiers jours de son internement, avait réclamé des crayons; tout de suite, il s'était ressaisi et ne pensait plus qu'à reconquérir sa liberté perdue, à reprendre sa vie indépendante, quitte à en user contre lui-même, puisque tel était son bon plaisir. Avec une force de volonté extraordinaire, il se contraignit à être calme. Il passait toutes ses heures à dessiner et il s'acharnait froidement à prouver la pleine maîtrise de son talent. De cet internement passager, il rapporta un album, encore inédit, sur la vie des cirques, vingt compositions d'une originalité surprenante : écuyères, écuyers, clowns, acrobates, tous ces êtres de vigueur et d'agilité, défilaient, de dessins en dessins, en maillots collants, en robes pailletées. Il avait toujours eu pour la force physique de l'admiration et presque du respect. Il l'admirait dans toutes ses manifestations, dans son énergie, dans sa souplesse, et aussi dans ses brutalités. Chez les athlètes, chez les acrobates, chez tous les professionnels de tous les sports, il aimait en outre cette aisance parfaite, cette précision des mouvements, cette grâce toujours souriante jusqu'aux extrêmes limites de l'effort, et qui ne le laisse pas soupçonner. Au moment où ses propres forces le trahissaient, il évoquait tout naturellement de ces corps puissants et dociles qu'il avait admirés si souvent. Certains de ces dessins sont des chefs-d'œuvre. On ne pouvait pas retenir malgré lui l'auteur de cet album loin de l'atelier qu'il réclamait. On tâcha du moins d'exercer une surveillance discrète sur la vie qu'il allait reprendre. Un ami dévoué ne le quitta plus,



PORTRAIT D'ENFANT
(Collection du Dr Tapié de Céleyran).

attentif à le défendre contre lui-même, avec une sollicitude toute maternelle. Tous ceux qui l'aimaient purent croire un instant que Toulouse-Lautrec allait s'amender, changer de vie. Son art le passionnait comme autrefois, plus qu'autrefois. Quelque temps, il lutta contre ses anciennes habitudes, avec une suprême énergie. Mais il était trop tard : il devait retomber fatalement à cette existence terrible qui le tuait. Du moins ne cessa-t-il jamais de dessiner ou de peindre. De Bordeaux, où il passa une partie de son dernier hiver, il rapporta encore une demi-douzaine de toiles, toutes intéressantes, et surtout un portrait de femme qui restera comme un de ses morceaux les meilleurs. Pendant deux ou trois mois, on le vit à Paris, au printemps de 1901 : il mit encore en train quelques tableaux, entre autres cet *Examen de doctorat*, que la *Revue* a reproduit et qui fut son œuvre dernière; il acheva deux ou trois portraits. Son intelligence de peintre était intacte et gardait la netteté d'autrefois; mais son corps se traînait à grand'peine et s'affaiblissait chaque jour. Ses amis savaient, quand il quitta Paris, qu'ils ne devaient plus le revoir et lui-même se sentait perdu. Il l'avouait parfois avec une tristesse rageuse. Tout de même, il travaillait encore.

Il travailla presque jusqu'à son dernier jour, jusqu'à ce que la mort vînt fermer enfin, au château de Malromé, dans la maison familiale où il s'était laissé transporter, ces yeux qui avaient si bien vu toutes les perversités, tous les vices, et aussi quelques-unes des beautés de notre vie moderne. Il avait à peine trente-sept ans. Il avait rêvé, préparé en lui bien des œuvres encore : elles étaient faites; il ne lui restait plus qu'à les peindre. Quand le public connaîtra mieux cette œuvre de peintre, qu'Henri de Toulouse-Lautrec lui cacha toujours si jalousement, il comprendra ce que l'art a perdu à cette mort prématurée : il verra aussi ce que l'art a gagné à la vie effrénée qui hâta cette mort.

ANDRÉ RIVOIRE



LE MUSÉE CARNAVALET[1]

II

Mme DE SÉVIGNÉ DANS L'HOTEL CARNAVALET

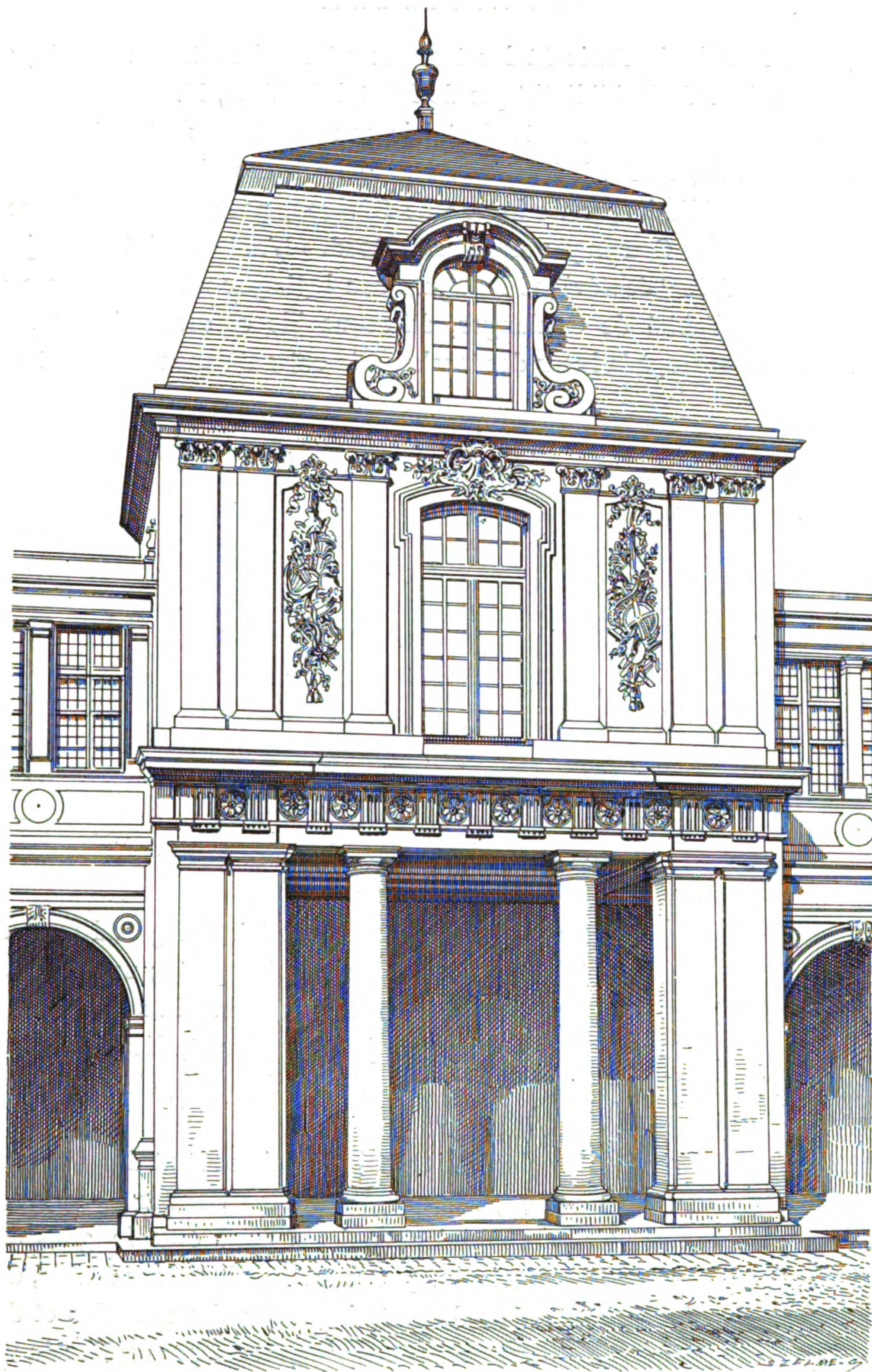
Mme de Sévigné, quand elle s'avisa de louer l'hôtel Carnavalet, avait cinquante et un ans : âge fort grave en un temps où Arnolphe, à quarante-deux ans, est un barbon. Sa fille, mariée depuis huit ans, régnait péniblement en Provence. Les déceptions étaient venues. « Nous ne sommes pas heureux », écrivait-elle à Bussy. La belle vie tumultueuse qu'on voit dans ses lettres des vingt premières années était bien passée. C'était une retraite qu'elle voulait prendre, en quittant la rue Courtauvillain, retraite pourtant large et digne. L'hôtel est, au moins, « une belle et grande maison » (12 octobre 1677). Il y a « une belle cour, un beau jardin, et de bonnes petites Filles Bleues (les Annonciades Célestes) dans la maison d'à côté, et nous serons ensemble » (7 octobre). « Il y a quatre remises de carrosses, on en peut faire une cinquième, l'écurie pour dix-huit chevaux » (12 octobre).

L'hôtel était habité par une princesse, fille de Charles IV, duc de Lorraine, Mme de Lillebonne, qui prenait « des airs d'impératrice », mais qui en usa fort poliment avec Mme de Sévigné. Le propriétaire était M. d'Agaurry, conseiller au Parlement de Grenoble. Le négociateur fut d'Hacqueville, que Mme de Sévigné appelait *les d'Hacqueville,* parce qu'il se multipliait pour ses amis. Ancien conspirateur de la Fronde, fort calmé maintenant, il s'emploie à chercher un appartement pour sa belle et sage amie. Comme tous les mandataires, il ne tombe pas juste dans ce qu'on lui demande : « J'attends des nouvelles de d'Hacqueville, mais il est si plein de difficultés que si nous l'avons (l'hôtel), ce sera par Mme de Coulanges, qui

1. Second article. Voir la *Revue* du 10 mars 1902, t. XI, p. 137.

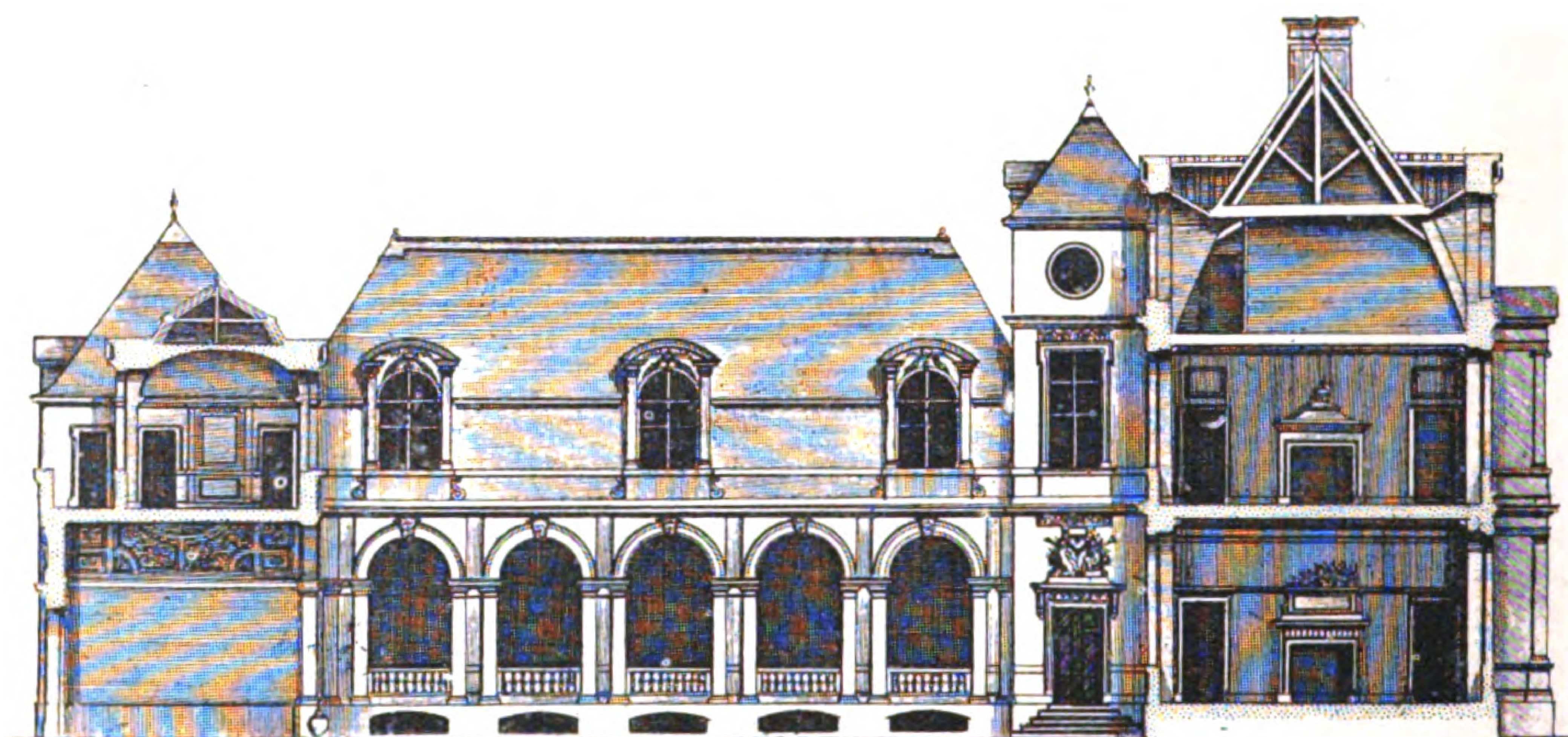
les aplanit toutes » (29 septembre). Le 4 octobre : « Je m'en vais pour ranger le Carnavalet, car enfin nous l'avons, et j'en suis fort aise. Ah ! quel bon air nous aurons dans cette Carnavalette, au prix de la Courtaude ! » Le 12 : « Ma bonne, nous avons une contestation, d'Hacqueville et moi : il veut que vous soyez avec moi dans le bel appartement; moi, je voulais que vous fussiez en bas, au-dessous de moi, où il y a toutes les mêmes pièces, afin d'être moins cousue et moins près de moi. Il dit que le haut est bien plus clair et plus propre (mieux aménagé) que le bas, et il a raison. Il y a une grande salle commune, que je meublerai, puis un passage, puis une grande chambre, c'est la vôtre ; de cette chambre, on passe dans celle de Mme de Lillebonne, c'est la mienne, et dans cette grande chambre on va dans une petite que vous ne connaissez pas, qui est votre panier, votre grippeminaud, que je vous meublerai, et où vous coucherez si vous voulez. La grande sera meublée aussi de votre lit; j'aurai assez de tapisserie. Il dit que ceux qui nous viendront voir toutes deux ne nous feront pas grand mal de passer dans votre grande chambre. Celles que je voudrais vous ôter pour écumer votre pot viendront par un degré dégagé assez raisonnable tout droit dans votre petite chambre. Ce sera aussi l'escalier du matin pour mes gens, pour mes ouvriers, pour mes créanciers (les fournisseurs). Il y a près de ce degré deux chambres pour mes filles (les femmes de chambre). Vous aurez aussi de quoi mettre les vôtres, et Montgobert en haut, avec Mlles de Grignan, où il y a maintenant deux princesses (les filles de Mme de Lillebonne). Cela s'appelle la chambre des princesses. M. de Grignan sera au bout de la salle, mon fils en bas, sans que la grande salle soit meublée ; le bien bon (M. de Coulanges), sur une petite aile très jolie. Cette maison est tellement grande que ce n'est pas une affaire de meubler encore mon fils. Ce jardin est parfaitement beau et propre ; j'aurais cru que ce fût une écurie, tant M. et Mme de Lillebonne sont sales ; mais j'ai été trompée. »

L'emménagement fut plaisant, par la bonne humeur de Mme de Sévigné, qui s'amusait de tout, même quand on lui enlevait son écritoire, son papier, sa table, son siège. « Oh ! déménage tant que tu voudras, me voilà debout. » Le 20 octobre, elle recevait mille visites en l'air, des La Rochefoucauld, des Tarente ; « c'est quelquefois dans la cour de Carnavalet, sur le timon de mon carrosse ; je suis dans le chaos, vous trouverez le démêlement du monde et des éléments ».



Pavillon de Choiseul.

Quand la ville de Paris fit les travaux nécessaires à son musée, en 1868, un familier de la bibliothèque de l'Hôtel de Ville, M. Ernest Lacan, imagina d'écrire une amusante fantaisie sous ce titre : *Un réveillon à l'hôtel Carnavalet, en 1677*. C'est une légère brochure, dont l'exemplaire, conservé à la bibliothèque de la rue de Sévigné, porte cette dédicace : « Offerte à M. Jules Cousin par M. Charles Read. » L'auteur feint que le jour de Noël de 1677, Mme de Sévigné inaugure son logis par un souper avec sa fille, son fils, l'abbé de Coulanges, d'Hacqueville et divers invités. Ils arrivent en carrosse, à la lueur des torches ; ils entrent dans une salle toute



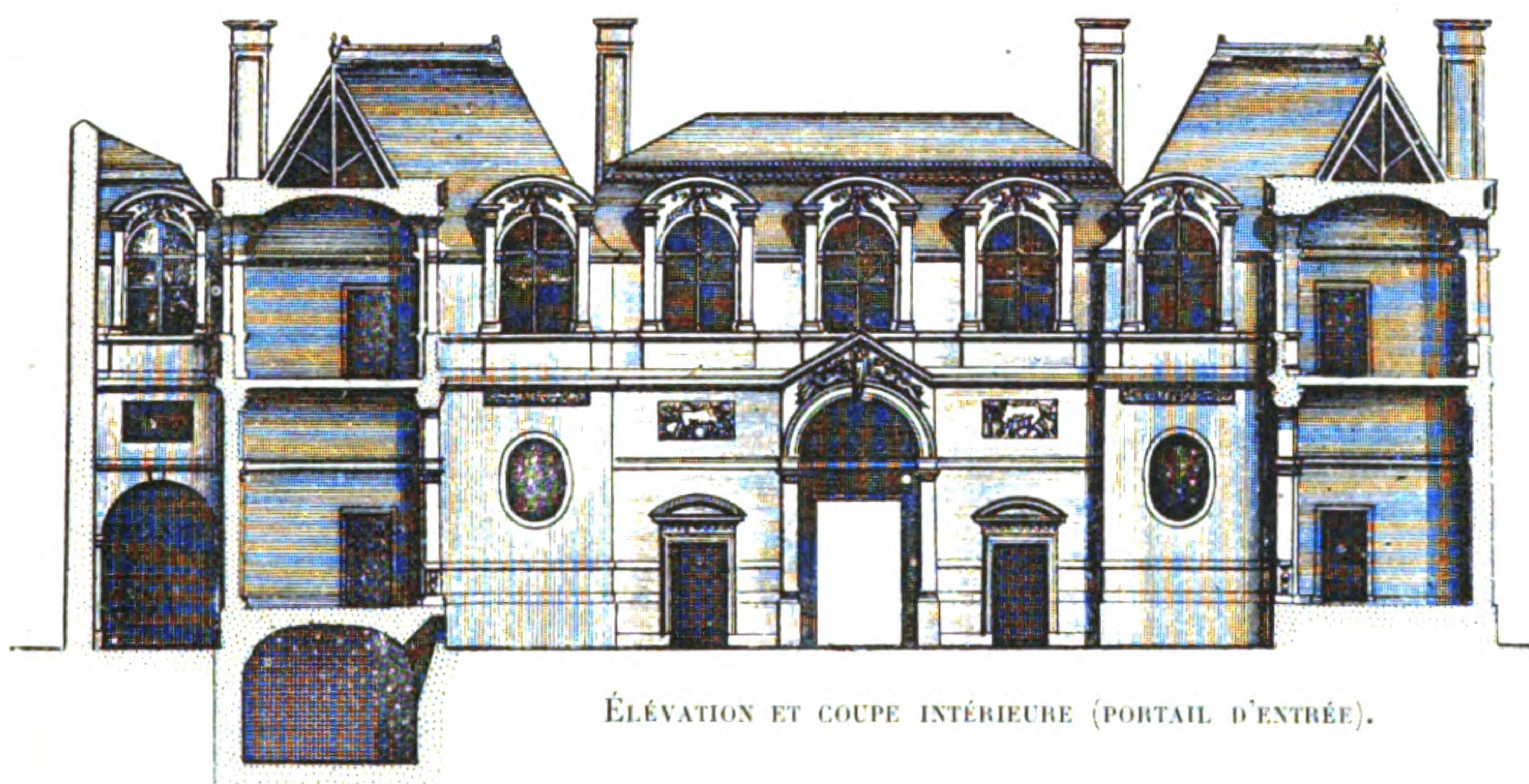
Élévation et coupe sur la cour intérieure.

illuminée de bougies enfermées dans du papier huilé. Un grand luxe de feuillages et de fleurs. La table servie en parc avec bosquets ; une fontaine entre deux orangers. La fleur d'oranger était le parfum à la mode, le seul que pût supporter Louis XIV, qui, dans sa jeunesse, avait, disait-il, abusé des odeurs. Un motif important de la décoration et du repas, c'est l'Agneau de Noël dans sa crèche.

C'est inouï ce que l'auteur leur fait manger, mais ce sont des contemporains de Boileau. Huit services ; l'énumération des « viandes » comprend toute sorte de charcuterie et de gibier ; puis, « pour ôter le goût des viandes », des poissons, des écrevisses, quatre tortues dans leur écaille, des mets sucrés, des liqueurs, et, pour dessert, des fruits, des amandes et des noix ! — Voilà la simplicité qui revient. — Les vins ne sont pas variés : du vin

de Bourgogne, du muscat de Languedoc et de Provence. Ce menu, œuvre d'érudition fort vraisemblable, n'explique pas mal l'arthritisme qui affligea Mme de Sévigné ; elle s'en traitait d'ailleurs elle-même.

Essayons, par les plans de Blondel (*Architecture française*, 1752), qui sont ceux de Jean Marot (1625), de nous représenter l'aspect intérieur des appartements. La planche II (fig. 3) donne la coupe du rez-de-chaussée et du premier étage. Le plafond est porté par deux colonnes grecques. Entre les deux fenêtres, deux cheminées de style moderne, c'est-à-dire à hauteur



Élévation et coupe intérieure (portail d'entrée).

d'appui, à dessus de sculptures. Ce sont sans doute celles que Mme de Sévigné fit pratiquer aux lieu et place des « antiquailles ».

La même planche (fig. 2) donne la coupe des escaliers. Celui des caves est large et de maçonnerie épaisse ; celui du rez-de-chaussée est à deux montées, formant un angle assez obtus ; la rampe en fer forgé, séparée en son milieu par un balustre carré. C'était évidemment le plan primitif, c'était aussi le style du XVIIe siècle. Mme de Sévigné n'eut rien à y changer. Les deux séries de marches sont réunies à leur axe par une cariatide qui remplace une colonne ; cette statue porte, en chapiteau, le stylobate du palier ; à mi-hauteur de la statue, une porte monumentale était surmontée, en trumeau, d'un buste. Ceci est le rez-de-chaussée.

Au-dessus de la cariatide, au premier étage, deux piliers accostent une

porte cintrée. A droite et à gauche, deux hautes fenêtres, couronnées de trophées; dans celle de gauche, qui forme niche, un statue s'élève sur un haut piédestal.

On sait qu'en fait d'ornements extérieurs, Mme de Sévigné n'ajouta que le médaillon fleuri et maniéré, de style Mignard, les *Deux Enfants*, qui est au-dessus de la porte de l'est, sur l'escalier de Mansart.

Au commencement, cela est certain, on s'installa comme l'avait indiqué Mme de Sévigné dans la lettre ci-dessus citée. M. Jules Cousin, dans sa *Notice*, écrite en 1867, en précise les dispositions. L'entrée sur l'escalier de Mansart, le salon commun, la chambre de Mme de Grignan et ses corridors, et la chambre de Mme de Sévigné, sont dans le grand corps central, entre la cour et le jardin; les pièces de conversation et d'habitation ont leurs fenêtres aux deux expositions. C'est maintenant le logement du conservateur, pour la plus grande partie, et la chambre de Mme de Grignan est la salle de la Bastille. M. de Grignan est au rez-de-chaussée, l'abbé de Coulanges dans l'aile du nord, et le marquis de Sévigné sur la rue, où sont maintenant les portraits et souvenirs de Mme de Sévigné et de Mme de Grignan; il communiquait ainsi avec les grands salons de réception, qui faisaient retour sur l'escalier de Mansart, où fut, de 1868 à 1898, la bibliothèque de la ville de Paris (transférée à l'hôtel Lepelletier-Saint-Fargeau), et où sont maintenant des salles du XVIIIe siècle.



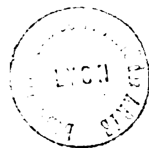
LA MARQUISE DE SÉVIGNÉ
(Miniature).

Cela ne dura pas. Mme de Grignan déclara sa chambre mal commode et trop petite. Il semble, dit M. Cousin, que l'abbé de Coulanges lui ait cédé une des pièces de son appartement. Mme de Sévigné prit sans doute alors





Largillière. — Deux Échevins.



l'ancienne chambre de sa fille, et sa petite chambre à elle serait devenue son cabinet, « le sanctuaire où auraient été écrites les lettres datées de Paris, hypothèse conforme à la tradition qui s'était conservée à l'hôtel Carnavalet. Ce sanctuaire n'existe plus ; il a été absorbé par le nouvel escalier des combles » (qui mène aux salles du siège de Paris).

Dès 1679, on avait changé les cheminées : « Il est survenu fort à propos un fort honnête homme, à qui nous avons affaire en l'absence de M. d'Agaurry ; il est tellement entré dans les vues de cette commodité qu'il en veut être l'architecte ; il demande seulement le temps d'écrire à M. d'Agaurry, en Dauphiné, pour avoir la permission d'attaquer la vieille antiquaille des cheminées, dont il ne doute point. Tout le malheur est qu'il vous en coûtera beaucoup moins que ce que vous pensez. Ils disent que 100 écus (1200 d'aujourd'hui) feront votre affaire. » (18 octobre 1679.) Mme de Grignan, dans la Provence, avait dû juger fort inutiles les cheminées à manteau du moyen-âge. On peut dire que l'histoire de France, selon qu'elle s'oriente moralement au nord ou au sud, se révèle par le changement des cheminées. Le Germain se chauffe à cet âtre dont la voûte gagne le plafond ; il le flanque de deux murailles qui enclosent une petite salle dans la grande. C'est là que Montaigne, après la chasse, se sèche, se grille, et réfléchit. C'est le foyer de la vie féodale. La vie princière, qui vient avec la Renaissance, veut le foyer à console, à hauteur d'appui, surmonté de bas-reliefs, d'emblèmes ; les fermiers généraux y mettront des glaces, et sur la tablette, des pendules, des vases, des flambeaux. Mais aujourd'hui nous revenons, habitants et architectes, aux conceptions de la vie intime telle que le moyen-âge l'organisa dans ses maisons profondes, et nous nous chauffons, si nous sommes de notre temps, sous le grand auvent sombre des contes de fées.

Quelle quantité d'art dans la vie était-elle requise au moment pompeux du siècle de Louis XIV, où Mme de Sévigné s'établit dans l'hôtel Carnavalet ? Ses lettres sont singulièrement muettes sur les œuvres d'art qui pouvaient l'entourer. Dans la fameuse lettre sur l'incendie de la maison où demeurait M. de Guitaud, près de l'ambassade de Venise, elle parle, en termes vagues, des belles choses qu'on met dans la rue : « Il y avait plusieurs beaux tableaux à M. Leblanc, à qui est la maison. Il y avait aussi plusieurs tables, miroirs, miniatures, meubles, tapisseries. » (20 février 1671.) Les tapisse-

ries faisaient le fond de l'ameublement. Les étoffes de soie, brochées, dorées, étaient beaucoup plus rares. Colbert venait à peine de créer cette industrie. Il y avait alors un style, comme aux époques où les personnages riches sont assez en vue pour imposer leur goût ou celui d'un artiste, sans qu'il y ait assez de ces gens riches pour qu'ils se mêlent d'inventer chacun son style, qui demain sera démodé. Mme de Sévigné n'était pas de ces princesses. C'était une femme de qualité, qui avait vu la cour, qui s'en retirait parce qu'elle n'y possédait ni charge, ni titre, et ne voulait point y briller, comme Mme de Coulanges, seulement par son esprit. Dans cette situation, et à cet étage social, on vit dans les meubles de l'époque précédente. Soutenons hardiment que Mme de Sévigné usait de meubles contemporains d'Anne d'Autriche, semblables, par exemple, aux deux armoires d'ébène du musée de Cluny, l'une à pieds, l'autre à panneaux pleins jusqu'en bas, chargés de si fins bas-reliefs mythologiques, ou peut-être aussi à cette armoire du même musée, en mosaïque d'ivoire sur chêne, qui peint des scènes de toute sorte, vie privée, romans, allégories, et dont les personnages ont cet accent caricatural du haut XVIIe siècle, qui n'est peut-être que de la naïveté très intense. Ou plus près encore, simplement ce coffre de chêne, superbement chargé de sculptures, qui est dans la salle de Carnavalet, où sont réunis ses portraits et les objets d'art de son temps. Peut-être a-t-elle vu le petit tableau d'Abraham Bosse : *Visite de la reine Anne d'Autriche aux frères Saint-Jean, à la Charité;* et les deux scènes de la même vitrine : *La Maison de Saint-Cyr au XVIIe siècle,* travaux de ménage, enseignement familier des religieuses, et le *Marché au pain et à la volaille,* 1670. Les statuettes en biscuit de la même vitrine sont des personnages de son temps, pris par le côté comique.

On doit regretter la vente des *Ustensiles de ménage, objets de serrurerie, ferrures,* etc., qui fut faite du lundi 24 au samedi 29 janvier 1881, à l'Hôtel Drouot, objets d'art, dit la notice, provenant du musée Carnavalet, vente en vertu de la délibération du Conseil municipal de Paris du 30 décembre 1880, approuvée par le préfet de la Seine, le 6 janvier 1881 [1]. Sans doute, on s'était assuré auprès des artistes qu'il n'y avait point là de chefs-d'œuvre. Mais rien n'était laid au XVIIe siècle, excepté les nouvelles églises et certains costumes. Les ustensiles de ménage, notamment, gardaient

1. Bibliothèque de la ville de Paris. Broch. in-8°, 1.° 101746 A *ter*.

encore la sincérité réaliste du moyen-âge, le tour populaire, et dès qu'on prétendait aux beaux arts, alors l'antique apparaissait, l'antique interprété, librement francisé, d'allure franche et de grâce un peu compacte.

Cette petite salle assez basse, obscure, où est l'Abraham Bosse, contient tout ce qu'on a pu recueillir d'objets contemporains. Dans la vitrine principale, des médaillons, des manuscrits signés des Kernevenoy. Une miniature de Mme de Sévigné, par Mignard, en gris clair et blanc léger, voile noir en arrière sur des cheveux blonds, chevelure assez discrète, ce ne sont pas les grosses boucles secouées ni la figure épanouie des portraits traditionnels. Le visage est très fin, le nez long, la bouche railleuse. C'est un esprit qui juge, et non une belle humeur qui raconte. De Mignard aussi (1675) est le portrait de Mme de Grignan[1], au-dessus de cette vitrine. C'est une blonde tirant au roux foncé. Coiffée de rouges fleurs, et tenant en main un bouquet de muguet blanc et d'œillets rouges. Décolletée, en robe de toutes couleurs, avec, aux bras, des nœuds rouges. C'est une figure gaie et audacieuse, et non la stoïque sèche et dédaigneuse qu'elle parut à ses contemporains. C'est plutôt celle qui répondait, encore jeune fille, à un père capucin scandalisé de son décolletage et lui disant sévèrement : « Tout cela pourrira. — Mais, mon père, tout cela n'est pas pourri ! »



BUSTE D'HENRI IV
(Cire).

Un peu partout, dans cette salle, et principalement dans l'embrasure par où l'on voit le petit cabinet des faïences, des vestiges d'un art

1. V. la gravure de M. E. Buland dans la *Revue* du 10 janvier 1902. T. X, p. 39.

singulier, la sculpture en cire coloriée : ce sont les portraits, assez petits, des grands artistes du XVII[e] siècle : italiens, espagnols, français, flamands, hollandais. On les sent très ressemblants. Les physionomies sont subtiles. Cet art n'a rien d'antique.

C'est dans ces entours que M[me] de Sévigné pensait asseoir sa vie. Mais de là, son inquiétude regardait vers la Provence. Elle aide, elle conseille ce ménage glorieux, besoigneux, qui, dans cette possession lointaine, pense faire le roi et la reine. Et ce fils, le marquis de Sévigné ! d'autant plus agaçant qu'il a beaucoup d'esprit, et qu'on ne peut imputer à nullité de nature l'inanité de sa vie. Il est la proie du jeu, des femmes; il abat, pour payer, les arbres de Livry, aux fameux Rochers. M[me] de Sévigné contemple tristement ces ravages. Elle revient à Paris, passe à peu près les deux tiers de sa vie dans l'hôtel Carnavalet. Il cesse peu à peu de lui plaire : « Je rends la liberté à M. le Chevalier (de Grignan); il va faire sa cour, que je suis ravie qu'il puisse faire, et fâchée que ce soit, quittant cette petite chambre qui fait tout ce qui reste de haut et de supportable à ce triste hôtel de Carnavalet. Sans cela tout le monde est dans son trou. » (14 février 1689.) Les Parisiens ont voulu croire longtemps qu'elle y était morte. On sait qu'elle y vécut dix-sept ans. Et le marbre le dit, sur le mur de la rue des Francs-Bourgeois. En mai 1694, elle part, appelée en Provence par une maladie de sa fille. Elle-même meurt à Grignan, le 16 avril 1696, non de la petite vérole, comme on le répète, mais d'une fièvre continue, ainsi que disaient les médecins du temps[1].

III

MONUMENTS — SCULPTURES — TABLEAUX — PORTRAITS

Plus les richesses d'art affluent au musée Carnavalet, plus la pensée qui l'organisa se poursuit, lutte d'ingéniosité avec la masse des documents et leur impose cet ordre, qui est l'idée directrice, la vie supérieure des collections. Ce musée tient une place intermédiaire entre Saint-Germain et Cluny. Saint-Germain, sur sa terrasse, rétablit les âges de la pierre,

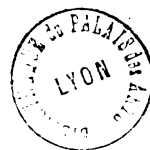
1. V. sur sa fin et sur sa sépulture, une très curieuse étude de M. E. Lemire, *A propos du deuxième centenaire de M[me] de Sévigné*. Rouen, 1896.







Louis XIV en empereur romain
(Peinture sur parchemin).


LYON

les arts primitifs, dont les témoins sont venus de tous les points du monde attester l'unité du genre humain. Cluny, dans ses jardins, dans ses thermes, dans son petit palais abbatial, encadre les débris gallo-romains, les monuments du moyen-âge et de la Renaissance, les arts de l'ancienne France. Carnavalet, où Paris seul est représenté, reprend toutes ces époques; quand Cluny s'arrête, il continue, et rassemble toute documentation de la ville obstinée à vivre et à créer.

Depuis que le génie de Boucher de Perthes a reculé l'histoire de l'homme dans le lointain passé de la terre, il n'est plus de musée sans instruments des âges de la pierre. La pierre, agent des premières civilisations, est aussi leur chronologie, et date leur succession par d'imperceptibles changements dans le travail. On voit ici, dans les salles d'entrée, l'industrie immémoriale de Paris, dont le sol si riche donne souvent trois époques superposées, trois humanités distinctes dans leurs gisements. Dans la troisième salle, c'est déjà l'histoire écrite, c'est Lutèce, la cité des *Parisii*.

I

L'empreinte de Rome est sur ces pierres, débris de ces monuments où se complaisait le peuple-roi : des trophées, une frise d'arc triomphal, des restes des murs de l'enceinte, d'un aqueduc, des arènes. En voici les gradins et les pierres creuses, où s'attachaient les mâts qui portaient le grand voile jeté sur le cirque, au temps des Antonins. Paris était dans le grand empire une petite ville, bien loin après Arles, Lyon ou Trèves, mais pourvue, comme pour l'avenir, de tous ses organes de capitale, et nous marchons encore sur la ligne de ses longues voies. *Art romain,* disons-nous, par la destination des édifices, et parce que la forme de ces colonnes, de ces chapiteaux, de ces trophées, est bien venue d'au delà des monts, et que ces dieux sont Mercure et Mars. Mais nous pourrions dire *art gaulois,* à regarder la facture. Les contours sont plus fluides, les attitudes moins théâtrales que dans l'antiquité classique. Les physionomies ont la bonhomie des figures gauloises. Ce *Dieu aux trois visages* est un Esus évidemment, le dieu du présent, du passé, de l'avenir, des trois cercles de l'existence; sous une variante, il est au palais des Thermes, avec les animaux divins du Panthéon gaulois, le *Taureau aux trois grues,* qu'on trouva sous

Notre-Dame en 1714. Cette statue assise, si élégamment dressée, le chef-d'œuvre, on peut le dire, de cette partie du musée, est la *Nymphe de la Seine;* ses longues lignes, sa facile attitude, les mouvements dont les plis de la robe sont encore animés, font penser aux figures françaises du XVIe siècle. Dans les moindres débris, comme dans ce cippe sculpté de feuillages, de fleurs, d'animaux, d'une figure humaine, et d'une pomme de pin, la manière de traiter les formes végétales a un relief tout indigène.



LARGILLIÈRE. — VOLTAIRE A 24 ANS.

Quand la surface romaine s'effaça, quand le placage classique s'écailla, l'art du pays se développa plus librement encore à l'air natal. A mesure que les Francs avançaient, renversant les défrichements romains, la forêt revenait avec eux, la forêt celtique, cadre et modèle des arts du nord. La nature ainsi donnait l'exemple. La pierre de Paris, poreuse et fluide, blanchâtre, grisâtre, bleuâtre, est la matière prédestinée à un travail naïf et expressif. La pierre, le métal, le verre, les étoffes, sont les matériaux du haut moyen-âge. Plus de ces marbres colorés, qui motivaient si logiquement les moulures. Peu de peintures, peu de mosaïque. L'art du bois ne viendra qu'aux temps gothiques.

La pierre aussi produit cette impression profonde, qu'on ressent dans ces salles basses, et sur ce ton sévère de rouge étrusque des murs, les monuments funéraires redoublent ce sentiment. Une stèle romaine repré-

sente le mari et la femme, unis dans la vie et dans la mort. Une autre stèle porte trois personnage dans la même disposition que le bas-relief grec funèbre : Hermès, Orphée et Eurydice. Au-dessus est la mention rituelle : *Sub Ascia. Ascia*, c'est la hache symbolique, la pierre de foudre, parfois un aérolithe qui, dans les tombeaux troyens, se confond avec le signe de la croix. Ces sarcophages de pierre, qui diffèrent si peu pendant six siècles, du IVe au Xe, ont contenu des Gaulois, des Romains, des Francs. L'un d'eux, le plus ancien, a encore son squelette. Un autre, des temps mérovingiens, est en plâtre; c'est le plus beau par ses sculptures légères, hardies, élégantes, de lignes jetées sans symétrie, et dont les motifs, comme ceux des autres, sont de l'art judéo-chrétien. Ici et là, des couvercles de sarcophages, sculptés de croix.



CAFFIERI. — PERSONNAGE INCONNU.

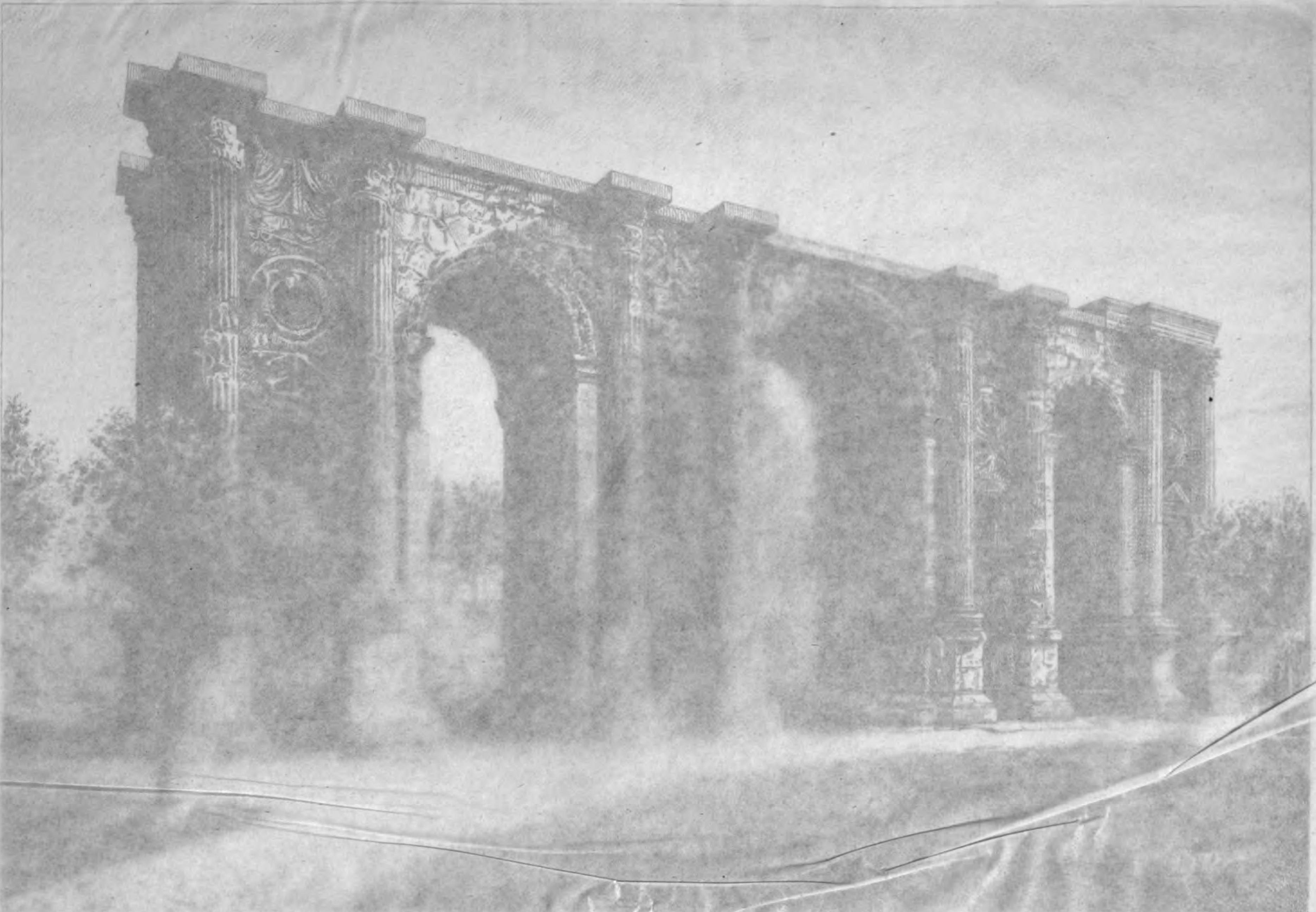
Les fouilles qui ont livré ces monuments ne remontent pas plus haut qu'en 1847. Les premières sont du Palais de Justice, le vrai palais d'habitation des Césars, Constance et Julien, et des rois francs (le palais des Thermes était une maison de campagne). Depuis, on a fouillé le sol de l'Hôtel-Dieu, les Arènes, et plusieurs cimetières, Saint-Marcel, Montmartre, Saint-Germain-des-Prés, et rue Nicole (1892). Saint-Germain-des-Prés fut d'abord Saint-Vincent et Sainte-Croix ; Notre-Dame fut d'abord Saint-Étienne, sur les ruines de Jupiter ; lui-même succédait à Ésus. Le cimetière de Saint-Marcel fut dédié à un évêque qui délivra le faubourg d'un dragon,

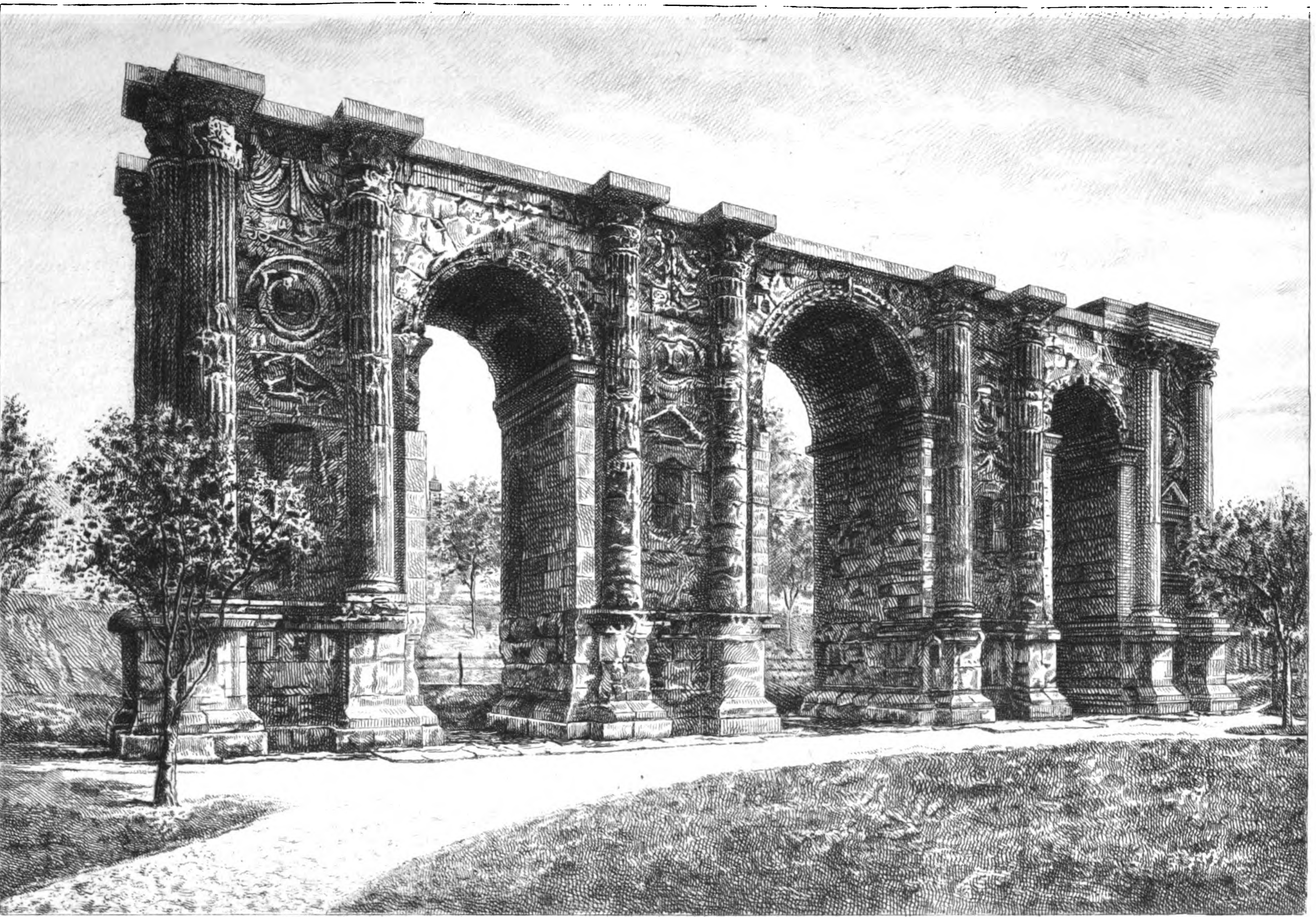
en l'amenant prisonnier dans son étole. On ne rappelle ici toutes les analogies de religions que pour montrer combien il est naturel que la suite des arts ait été de même ininterrompue.

Tous ces objets d'art romain, armes, bronzes, bijoux, verreries, qui sont dans les vitrines, ont passé aux dynasties franques. Une statuette équestre de Charlemagne marche en tête. D'un cimetière mérovingien est venue une mèche de cheveux, avec un suaire de laine (vi[e] siècle), et des temps carlovingiens des débris d'étoffes de laine, un fragment de bonnet en fourrure de roussette ou chat marin, coiffure de ces rois de la mer.

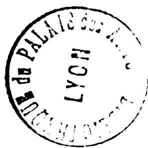
Le jardin et ses galeries sont peuplés de débris gothiques, colonnes, chapiteaux, statuettes, dais sculptés en pierre, clefs de voûte ouvragées. Combien l'art français se meut, sans heurts ni ressauts, de la gothicité à la Renaissance ! Les *Évangélistes*, les *Apôtres*, de l'école de Germain Pilon, venus du château d'Anet, spirituels et maniérés, à têtes de philosophes grecs ou de bergers du Vinci, sont d'une facture vibrante, accentuée, familière. On a recueilli des mascarons du Pont-Neuf, des bas-reliefs de l'église des Annonciades, et deux allégories, simples et assez nobles, du grand Anguier : la *Sécurité*, l'*Espérance*, de l'arc de triomphe de Saint-Antoine. Au centre, sous la voûte du pavillon Choiseul, se courbe la grande voussure de l'Hôtel de Ville, chargée des F royaux, de quatre salamandres. Et au-dessus s'avance le bronze équestre d'*Henri IV*. C'est dans la cour, devant l'entrée, que se dresse le grand *Louis XIV* debout, de Coysevox. Il triomphe de la Franche-Comté, des Impériaux, et de Paris, de ce Paris d'où, enfant, sa mère en fuite l'avait emporté. Et il vient d'être reçu, acclamé par le corps des marchands à l'Hôtel de Ville de Paris. Il a dîné devant une table idolâtre, 1687. La statue est de 1689. Dans cet empereur romain, d'attitude certes plus pétulante que celle de Trajan, il reste quelque chose du galant qui a dansé. A ce moment du siècle, tous les arts prennent, sans trop déroger, le ton de la haute comédie grandiose.

Partout, dans les galeries, et sous les voûtes des escaliers, se succèdent des monuments funèbres, des pierres tombales gravées de tristes symboles, inscrites des souvenirs de naïves biographies, des vies dont on s'était bien acquitté (*defuncti*). Plusieurs tombeaux sont conservés dans ce jardin mélancolique, des tombeaux dessinés dans la tradition du grand David : c'est la véritable époque de l'art funéraire français. Tout antiques qu'en





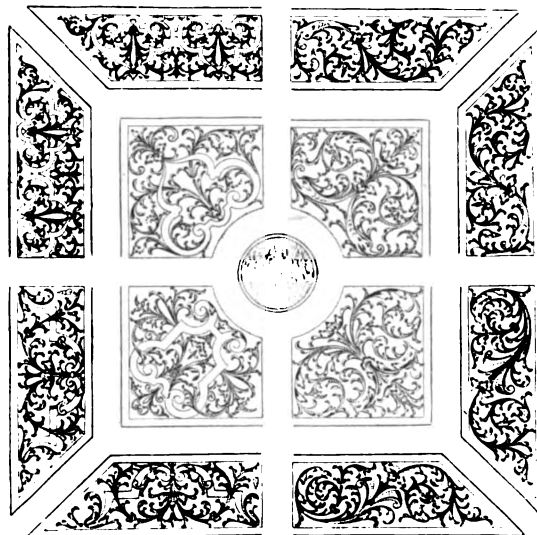
Léopold Lesigne, del et sc. 1901



fussent les formes, elles étaient graves et échappaient à l'ascendant gothique, roman, byzantin. Ce mausolée romain, en forme de sarcophage évasé, sur pieds droits, c'est le tombeau de Pichegru, « élevé par la piété filiale », l'année même de sa mort énigmatique (1804), et réfugié ici, du cimetière Sainte-Catherine au faubourg Saint-Marcel. Ce petit autel, légèrement pyramidal, et dont la dalle supérieure prend une si douce inflexion, appuyée à deux enroulements frappés de croix carrées, c'est la tombe de Géricault. Sur une face est sculptée une palette où s'épanchent des guirlandes, et vers la palette, d'un mouvement oblique, une toute petite fleur s'élève. Sur ce tombeau, on a placé un petit cube de marbre blanc, gravé au trait léger d'une tête de jeune homme, fine, régulière et triste : né le 10 août 1777, décédé le 13 ventôse de la République.

JACQUES DE BOISJOSLIN.

(A suivre.)



LA PORTE DE MARS

EAU-FORTE DE M. LESIGNE

C'est par sa belle gravure d'après l'*Angelus* de Millet que M. Lesigne commença de se faire connaître, en 1890. Depuis lors, il nous a révélé le Hollandais Anton Mauve, en même temps qu'il attachait son nom à la *Première Communion* de Jules Breton et à de nombreuses œuvres de Millet.

Aujourd'hui, ce n'est plus aux maîtres de la peinture, c'est à son pays d'origine, à la ville de Reims, qu'il demande son inspiration et emprunte son sujet ; il a cessé de copier et de traduire ; il aborde l'eau-forte originale.

On sait combien est riche en monuments la grande cité rémoise, à la gloire de laquelle suffirait sa cathédrale, célèbre dans le monde entier ; chaque édifice semble y marquer une étape dans l'histoire de la région.

En tête, c'est la fameuse *Porte de Mars*, reste précieux de la période gallo-romaine.

« On la voit, dit M. Hippolyte Bazin, dans sa belle étude sur la ville de Reims, sur les anciennes estampes, encastrée et murée dans le rempart moyen-âge ; l'entrée de la ville se trouvait à quelque vingt mètres sur le côté. Quand cette ruine précieuse fut dégagée et mise à nu, on s'aperçut qu'elle était décorée sur ses quatre faces, et que jamais, par conséquent, elle n'avait dû être, à droite et à gauche, reliée à des remparts. » Elle ne fut probablement qu' « un acte de gratitude pour les bienfaits d'une paix qui apportait à la ville prospérité et abondance ».

M. Lesigne a le projet de consacrer toute une série d'eaux-fortes aux richesses artistiques de Reims. Il ne pouvait mieux commencer que par ce morceau magnifique qu'est la *Porte de Mars*, où il a mis toutes ses admirations de peintre et tout son talent d'aquafortiste précis et savoureux.

A. M.





L'EXPOSITION DE LA GRAVURE SUR BOIS

I

AVANT L'EXPOSITION

Onze ans passés, le monde artiste commémorait, par une exposition à l'École des Beaux-Arts, le centième anniversaire de la découverte de la lithographie ; et, devant les œuvres rassemblées à ce propos, depuis les essais de Senefelder jusqu'aux audaces de nos artistes contemporains, c'était plaisir de suivre les étapes successives et logiques du constant acheminement de cet art vers le mieux-faire et le mieux-dire.

Un spectacle tout autre nous attend à l'exposition de la gravure sur bois, qui va s'ouvrir au mois de mai, et dont nous donnerons un compte rendu dans notre numéro prochain : là, pas d'évolution régulière, pas de développement raisonné. Après être demeuré, de longues années

durant, indécis et stationnaire, c'est presque soudainement que l'art de la gravure en bois atteint à la perfection, avec le xve siècle finissant ; à peine cent ans de gloire, et la décadence arrive. Vainement, au cours des deux siècles qui suivent, des artistes isolés tenteront-ils de galvaniser le cadavre : il faudra en attendre la résurrection jusqu'aux environs de 1830. Et tel est ensuite l'oubli des anciennes méthodes et l'illogisme des innovations, tel est l'abaissement de cet admirable moyen d'expression, qu'une



Illustration tirée de la 1re édition des « Apocalypses » xylographiques (vers 1400).

phalange de vaillants artistes ne tardera pas à se former, en vue de rendre au bois toute sa franchise et sa vigueur primitives.

Cette exposition nous résumera donc cinq siècles d'avatars successifs, et la France n'y sera pas seule représentée, mais l'Allemagne aussi, et l'Italie, les Pays-Bas, l'Angleterre, le Japon, puisque l'intérêt premier d'une telle manifestation, c'est d'être complète. Mais, comme on pourrait peut-être la juger par trop complexe et touffue et ne la point visiter avec tout le profit possible, si l'on se voyait dans la nécessité, pour préciser des faits et des dates, de recourir aux ouvrages publiés sur la matière, il a semblé utile, avant l'exposition, de résumer dans ses grandes lignes l'histoire de la gravure sur bois.

L'auteur — ou, si l'on préfère, le compilateur — ne s'attardera ni à décrire, ni à commenter : il tâchera seulement à fournir un exposé clair, bref, complet.

Et le lecteur fera le reste!

II

LE BOIS ANCIEN

Sur la question des origines, les savants discutent — comme c'est d'ailleurs leur rôle de savants — et les avis sont partagés : il aurait donc été préférable de ne pas revenir aujourd'hui sur ce point, si une découverte toute récente ne donnait à la question un regain d'intérêt.



LE « BOIS PROTAT »
Fragment d'une *Crucifixion* (entre 1370 et 1390).
Hauteur : 0m60.

Jusqu'ici, en effet, la France et l'Italie écartées, c'est entre l'Allemagne et les Pays-Bas que le débat de priorité demeurait ouvert. L'Allemagne, qui avait pour elle la première pièce à date authentique — le *Saint Christophe* de 1423 — se crut longtemps invincible; mais les partisans des Pays-Bas lui répliquèrent par l'énumération des nombreux xylographes exécutés en Hollande, non datés, il est vrai, mais qui, s'ils peuvent être au moins contemporains de la célèbre gravure allemande, lui sont à coup sûr infiniment supérieurs au point de vue esthétique.

« Avec son imposante date de 1423, ses droits consacrés et sa

renommée officielle, écrivait le comte Delaborde[1], le *Saint Christophe*, aujourd'hui dans la bibliothèque de lord Spencer, garde des privilèges devant lesquels il n'y a qu'à s'incliner. Suit-il de là que les gravures en bois du *Speculum*, de la *Bible des pauvres*, de l'*Ars moriendi*, ou telles autres pièces non datées, soient nécessairement plus récentes, et, parce qu'une estampe allemande pourvue de son millésime a survécu, faut-il conclure que rien ne s'était produit en dehors de l'Allemagne à cette date? »

Assurément non, et en voici une preuve : un nouvel incunable de la gravure sur bois vient d'être examiné et critiqué, et, non seulement il laisse loin derrière lui, pour la date, et le *Martyre de saint Sébastien* de 1437, et le *Saint Christophe* de 1423, et la *Sainte Face* de 1406, et les *Speculum*, et les *Bibles des pauvres*, mais, en outre, il permet de croire que l'honneur de la découverte de la gravure sur bois revient à notre pays. La seule réserve à faire, c'est de se demander si ce bois gravé, qui ne mesure pas moins de soixante centimètres de hauteur, a pu, à la fin du XIVe siècle, être tiré sur papier; autrement dit, s'il a réellement produit la première « estampe ».

Trouvé il y a deux ans et demi par M. Protat, imprimeur à Mâcon, ce doyen des bois gravés servait de cale au dallage d'une chambre, dans une vieille maison, non loin de Sennecey (Saône-et-Loire), et il figura à la dernière Exposition universelle, sans que personne soupçonnât son antiquité. Personne, sauf toutefois M. Henri Bouchot, le savant conservateur de notre Cabinet des estampes, qui, après un examen minutieux et de patientes recherches, lui assigna comme dates extrêmes les années 1370-1390.

La *Revue* doit à la bonne grâce de MM. Bouchot et Protat de pouvoir publier, la première, une reproduction de cette image, qui n'est d'ailleurs qu'une partie de la planche primitive. Le second fragment se trouvait parmi les autres bois rencontrés au même endroit, et qui tombèrent en poussière. Complète, la composition devait représenter une *Crucifixion*, et le morceau qui nous est parvenu — la partie gauche — montre un groupe de trois personnages, au premier plan duquel se tient le centurion qui va transpercer le flanc du Christ d'un coup de son épée. C'est sur les détails du costume,

1 Cte Delaborde, *Histoire de la gravure*, p. 30.

sur l'inscription *en lettres onciales* qui accompagne la scène, sur la comparaison de cette pièce avec d'autres très anciennes planches, surtout avec les manuscrits et les monuments datés [1], que M. H. Bouchot appuie son argumentation, et il n'est pas téméraire de pronostiquer des étonnements, pour le jour prochain où paraîtra le livre qu'il prépare à ce sujet [2].



BOIS GRAVÉ POUR LES « HEURES » DE PIGOUCHET ET S. VOSTRE (Paris, 1494 et suiv.).

Non pas, il faut bien le reconnaître, que tous ces bois primitifs offrent une valeur d'art tellement considérable — encore notre fragment de *Crucifixion* est-il d'un faire autrement habile que le fameux *Saint Christophe*, — mais, si l'on veut bien se rappeler à quel point l'histoire de l'imprimerie, à ses débuts, est liée à celle de la gravure sur bois, on comprendra aussitôt pourquoi de semblables découvertes prennent une aussi importante signification.

1. Nous reproduisons un des points de comparaison de M. Bouchot : la planche 2 de la première édition des *Apocalypses* xylographiques, où se retrouvent les soldats du « bois Protat ». Or cette *Apocalypse*, datée de 1400 environ, s'inspire de celle de Jean de Bruges à Angers, qui remonte à 1370. — Les autres illustrations nous ont été gracieusement communiquées par M. Rahir.

2. *Un ancêtre de la gravure sur bois* (Paris, Lévy, 1902, in-4°). Avec diverses illustrations, dont une reproduction tirée sur l'original. — L'auteur a tout lieu de croire que les planches tabellaires trouvées près de Sennecey provenaient de l'abbaye de La Ferté-sur-Grosne.

De quelle façon, en effet, se présentent les gravures sur bois pendant la première moitié du xve siècle, c'est-à-dire pendant la période qui précède la découverte de la typographie? D'une part, nous trouvons les « images », tirées séparément sur des feuilles volantes et reproduisant le plus souvent des scènes pieuses, accompagnées ou non de courtes légendes : c'est un genre qui persistera, d'ailleurs, et qui sera porté par Albert Dürer à sa plus admirable perfection.

Mais, à côté de ces estampes éparses, on voit apparaître de bonne heure et se développer parallèlement l'impression tabellaire, la xylographie, où texte et figures se partagent également la planche de bois sur laquelle tous les deux sont gravés. A côté de l'image, c'est « l'illustration ».

Que les caractères mobiles se substituent au texte fixe des xylographes, l'imprimerie est née, à laquelle on ne tarde pas à associer les figures sur bois : ce sont d'abord des estampilles pour les initiales ou les marques d'éditeurs; on voit ensuite des planches d'anciens xylographes sciées et imprimées « au frotton », sur les parties réservées des livres déjà imprimés à la presse ; enfin, dernier et rapide perfectionnement, on s'avise de tirer à la presse le texte et les figures : et la gravure sur bois devient ainsi l'auxiliaire de la typographie, à laquelle elle avait donné naissance!

Ce fut là un de ces « mariages d'inclination », que le temps corrobore et féconde. Par ce fait qu'elle était un procédé de blanc et noir, sans demi-teintes, comme une page de livre, et que, enchâssée au milieu d'un corps typographique, elle pouvait se tirer en même temps que lui et d'un seul coup de presse, la gravure sur bois s'affirma, dès le début de l'imprimerie, comme le mode d'illustration par excellence. Son histoire, somme toute, c'est l'histoire du livre. Avant Gutenberg, elle le prépare ; après, elle le soutient.

Deuxième moitié du xve siècle : la gravure au burin, qui se hâte vers la perfection, influe sur son aînée. De la figure au trait primitive, où les contours et les grandes lignes étaient seuls indiqués, on passe aux tailles croisées, jusqu'alors spéciales à la gravure en creux, et l'on accuse plus vigoureusement les contrastes et les reliefs par des tailles épaisses ; en un mot, on trouve le modelé et l'effet. Mais, tandis que les bois allemands — ceux de Michel Wolgemuth, pour la *Chronique de Nuremberg*, ceux de la *Bible* de Lubeck, de l'*Ésope* d'Augsbourg et de la *Vie des saints* de

Nuremberg (ouvrages publiés entre 1480 et 1490) — ont, pour soutenir le dessin, une étonnante variété de tailles, les bois italiens se font remarquer



Bois gravé, extrait du « Songe de Poliphile »
(Venise, 1499).

par d'autres qualités, toutes différentes : ce sont des figures au trait, sans ombres, où l'arrangement sobre des draperies, la disposition savante des personnages, le souci des détails et des ornements, révèlent un merveilleux sentiment de l'art antique, en même temps qu'une réelle maîtrise dans la traduction du dessin par la gravure.

On citera, parmi les livres à figures sur bois imprimés à Venise : les *Dévotes méditations* de 1489, la *Bible* dite de Mallermi de 1490, les *Dante* de 1491, les *Pétrarque* de 1488 et 1489, et ce *Songe de Poliphile* de 1499, dont le succès fut si retentissant. A Florence, l'autre grande école de la typographie italienne : des illustrations pour les *Épîtres et Évangiles*, les opuscules de Savonarole, les *representazioni*, etc. A Vérone : les bois de Matteo Pasti pour l'*Art militaire*, de Valturius (1472), les illustrations de l'*Ésope* (1478). A Ferrare : les œuvres de saint Jérôme, le *De claris mulieribus*. A Milan : un *Missale*, une histoire de Milan par Corio, etc.

Les Pays-Bas et la Hollande, en cette extrême fin du xv[e] siècle, nous offrent aussi quelques belles planches : celles qui ornent la *Vie du Christ* et la *Chronique de Brabant*, imprimées à Anvers, et divers ouvrages édités à Leyde, Haarlem, Gouda, etc.

Les précurseurs avaient préparé les voies, le maître pouvait venir, et il ne semble pas qu'un autre eût été, mieux qu'Albert Dürer, capable d'amener cet art à son apogée. A l'exemple de son maître Wolgemuth, le peintre de Nuremberg était pareillement familiarisé avec la taille-douce et le bois, et donc il se trouvait en excellente posture pour élever celui-ci au rang de celle-là. Il comprit dès l'abord qu'un graveur sur bois devait, non pas s'efforcer vers la minutie du détail, mais viser à la distribution habile, sur une composition bien ordonnancée, des grandes lumières et des grandes ombres. A défaut de finesse, il chercha la hardiesse du dessin ; à défaut de demi-teintes, la vigueur des effets. Il augmenta la dimension des planches, et tel fut le caractère qu'il sut donner à ses suites d'estampes — *Vie de la Vierge, Passion de Jésus-Christ, Apocalypse de saint Jean* — que le bois allemand se distinguera désormais par un style propre, plus près de la nature que de l'idéal — à l'inverse du bois italien — et reconnaissable entre tous les autres.

A la suite de Dürer, il convient de mentionner Hans Burgmair, son collaborateur pour cette œuvre colossale : *La marche triomphale de l'empereur Maximilien*, Schaüfelein, Lucas Cranach, Sebald Beham, Jost Amman, ce qui nous amène à la fin du xvi[e] siècle, époque de décadence générale pour la gravure en relief.

En Italie, cependant, si l'on reste généralement fidèle au *Poliphile* de 1499, ce n'est pas à dire que l'on renonce à perfectionner la gravure sur



HROSWITHA PRÉSENTANT SON LIVRE AU ROI OTHON
Frontispice des *Opera Hroswithae* (1501), attribué à Albert Dürer.

bois : non seulement les ombres sont indiquées — voir notamment un bois de Marc Antoine ornant des *Epistolae* (Venise, 1515), et la série d'ouvrages publiés par Valgrisi, éditeur vénitien du milieu du XVI[e] siècle, — mais les demi-teintes elles-mêmes sont obtenues, grâce au « camaïeu ». Ce procédé, déjà employé en Allemagne — par Baldung Grün et Pilgrim, entre autres — et perfectionné en Italie par Ugo da Carpi et Andrea Andreani, consiste, dans son acception la plus simple, à graver deux états de la même figure, afin d'obtenir au tirage, avec l'un, le trait en noir des contours, et un lavis de bistre pour les ombres avec l'autre.

On publie en recueils les tableaux de maîtres, reproduits par la gravure sur bois, notamment les œuvres du Titien ; enfin, c'est un élève de celui-ci, Jean Calcar, qui exécute les planches pour le traité d'anatomie de Vesale (1543).

Tandis qu'il s'alourdit en Allemagne, s'affine en Italie, demeure lettre-morte en Angleterre, le bois, entre les mains des artistes français, acquiert une merveilleuse souplesse et montre une variété prodigieuse : à côté de la *Danse macabrée* de Guy Marchant (1485) et des principales publications de Le Rouge, la *Mer des histoyres*, *Le Bien vivre et le bien mourir*, etc., tout le monde connaît cette riche floraison de livres d'heures, dont les éditions se comptent par centaines, depuis la publication, par Ph. Pigouchet et S. Vostre, des *Heures à l'usage de Rome* (1488).

A propos des *Heures*, il est bon de faire ici une restriction importante : en dépit des tirages très nombreux de ces livres, la finesse de leurs encadrements historiés demeure telle, que l'on a pensé à une gravure en relief sur métal. En effet, pour obtenir une gravure sur bois, il faut, comme chacun sait, dégager les parties qui devront retenir l'encre et apparaître au tirage, c'est-à-dire les contours et les ombres du dessin, en enlevant, à l'aide d'un outil aiguisé, les parties qui devront rester blanches ; or, on trouve dans les ornements de ces livres d'heures tels traits délicats, tels pointillés légers, qu'un passage répété sous la presse aurait forcément écrasés, s'ils avaient été gravés sur bois.

Mais les livres d'heures, et en général les publications des libraires parisiens ou lyonnais du commencement du XVI[e] siècle, ne se font point remarquer par leurs seuls encadrements : les gravures en pleines pages abondent, dans lesquelles le génie français traduit avec une élégance du

meilleur ton, une simplicité, disons le mot, une naïveté qui est un charme, les sujets religieux ou profanes. Aux quelques imitations allemandes du début, nos artistes opposent vite leurs productions si vraiment personnelles (exemple : les *Illustrations de la Gaule et singularitez de Troye*, maintes fois rééditées entre 1512 et 1520, et dont les dessins de certains bois sont attribués à Jean Perréal).

D'un séjour en Italie, Geoffroy Tory, imprimeur et graveur, rapporte des idées neuves ; avec lui, la gravure sur bois d'illustration va dire son



Bois gravé pour le « Décaméron » de Boccace (Paris, 1545)
d'après un dessin attribué à Étienne Delaune.

dernier mot : ce qu'elle a pu perdre en sobriété, elle l'a regagné en ordonnance, en habileté de composition, et l'on pourra citer un bois, dessiné et gravé par Tory pour le *Diodore de Sicile* de 1535, comme un des monuments les plus sincères et les plus habiles de la gravure française ; cette page admirable, écrira-t-on, « va de pair avec les meilleures inventions d'Holbein, qui ne l'ont jamais dépassée, et marque le point culminant de l'illustration du livre, avant les exagérations de l'école de Fontainebleau[1] ».

Mais, si c'est l'Italie encore, dans ce qu'elle a de meilleur, qui nous vaut la traduction française du *Poliphile*, par J. Kerver, en 1545, avec des bois exécutés d'après ceux de l'édition de 1499, et la publication, par Jeanne de Marnef, en 1546, de l'*Amour de Cupido et de Psiché*, d'Apulée,

1. H. Bouchot, *Le Livre*. Paris, 1886, in-8°, p. 130.

avec des figures sur bois joliment inspirées de tailles-douces italiennes, nous avons des illustrations bien françaises à mettre en regard de ces interprétations, et qui peuvent, sans faiblir, leur être comparées : telles sont, entre autres, celles de *La Tapisserie de l'Église chrétienne* (Groulleau, avant 1547) et celles de l'*Apocalypse* (Groulleau, 1547).

Entre temps, Treschel fait paraître à Lyon les *Figures de la Bible* et les *Simulachres de la mort* (1538), avec les illustrations d'Holbein, gravées par Luczelburger, ouvrages qui demeurent l'expression la plus complète du livre à figures, comme la *Vie de la Vierge*, d'Albert Dürer, reste la suite d'estampes sur bois par excellence. On ne fera pas au lecteur l'injure de lui décrire ni de lui commenter à nouveau ces chefs-d'œuvre tant de fois reproduits, véritables tableaux — de sept centimètres carrés à peine, dans les *Simulachres de la mort* — composés avec un art infini et rendus avec une maîtrise parfaite : celle qui consiste à exprimer le plus avec la moindre apparence de travail.

ÉMILE DACIER

(A suivre.)



PORTRAITS

PAR

GONZALÈS COQUES

AU MUSÉE DE CASSEL



Dans l'étude excellente qu'il a publiée sur Gonzalès Coques, — ou Cocx, — dans la *Grande Encyclopédie*, M. Émile Michel rappelle un joli mot de Bürger : « C'est un Van Dyck vu par le gros bout de la lorgnette. » Peut-être qu'immédiatement après avoir feuilleté l'œuvre gravé de Van Dyck, Bürger eût écrit : « C'est un Van Dyck bourgeois... » La supposition n'a rien de téméraire, et l'un des meilleurs tableaux de Coques, le *Petit intérieur flamand*, du musée de Cassel, reproduit ci-contre, semble fait pour la confirmer.

Paul Mantz, qui paraphrase l'idée de Bürger et appelle Coques un Van Dyck in-18, insiste avec raison sur le caractère très hollandais de ce peintre flamand : on pourrait dire que dans certaines de ses œuvres c'est le côté hollandais qui domine, et il y a au musée de Cassel un second tableau de Coques, que M. Michel qualifie d'intérieur opulent, et qui, s'il rappelle un grand maître, fait surtout penser à Frans Hals, toujours vu par l'autre bout de la lorgnette.

Cette constatation, que Paul Mantz paraît avoir formulée le premier, se dégage très nettement de la notice pleine de bonhomie consacrée à Coques par le *Musée royal* (Paris, Didot, 1816) ; à chaque instant, l'auteur

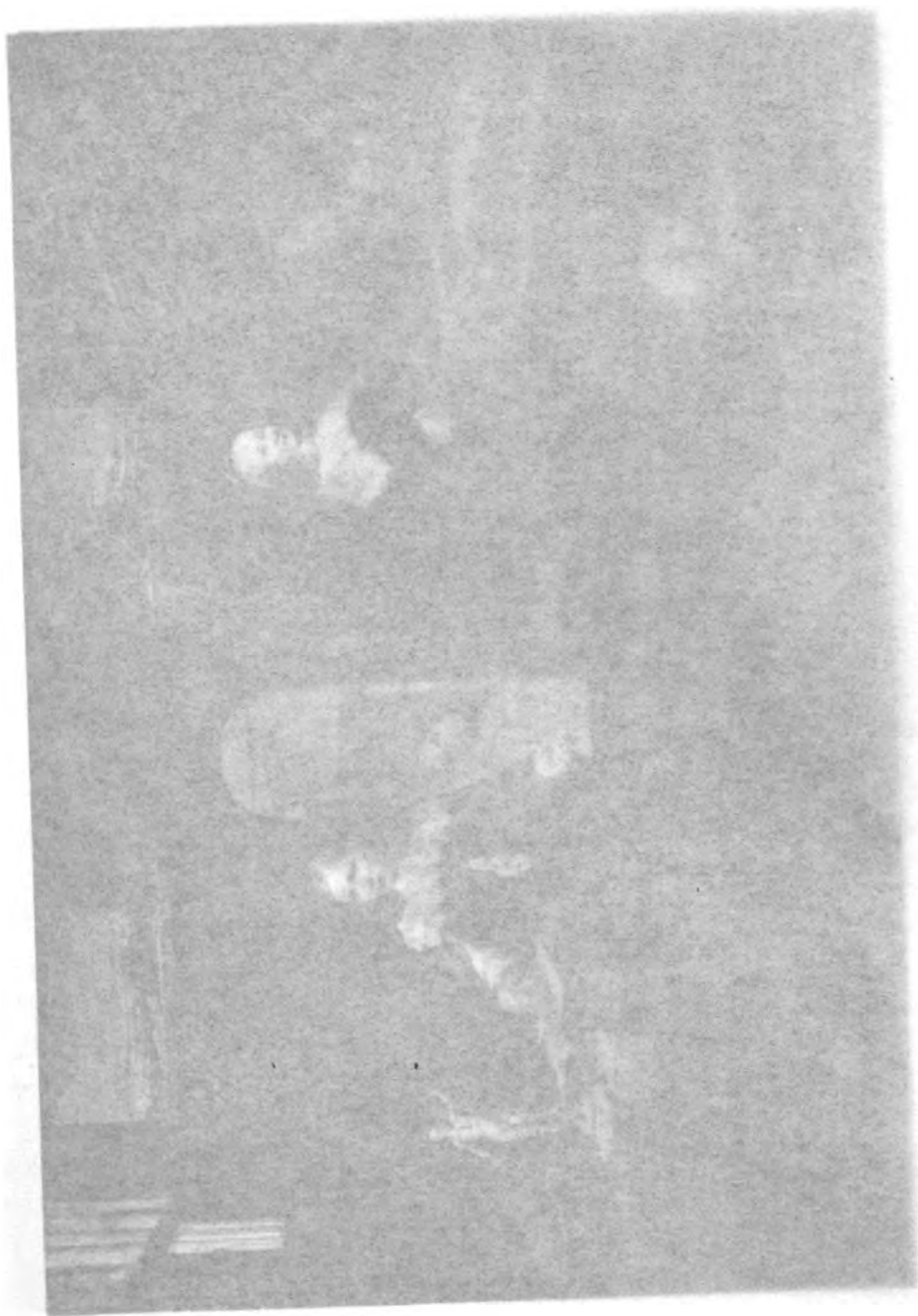
traite de hollandais les fonds, les appartements, les figures « de ce joli petit tableau plein de repos à la fois et d'intérêt, où « un petit chien couché sur une chaise au-devant du tableau semble être là comme chez lui, et rien ne permet de supposer qu'il n'y ait pas sa place marquée entre le maître et la maîtresse auxquels il appartient sans doute également. » Ceci n'a pas empêché l'auteur de commencer par dire de Coques, avec la même docilité que ces prédécesseurs — et ses successeurs : « Son pinceau, large et facile, lui donne des rapports avec Van Dyck, dont il a continuellement étudié et suivi la manière ; il peut même soutenir la comparaison avec ce grand peintre dans ses petits tableaux, mais il n'a pas été au delà de ce dernier genre. »

Bref, Coques paraît être un trait d'union entre les meilleurs peintres flamands et hollandais du XVIIe siècle. Son tableau du musée de Cassel est une petite merveille de souplesse et de sobriété, où l'on trouve unies la conviction affectueuse de Terburg et la facilité prestigieuse de Téniers dans la recherche évidente d'un style élevé. De tels hommes se dressent en face des classifications comme une heureuse ironie, et le plus sage paraît être de les admirer, sans trop discuter sur l'étiquette qu'on leur mettra.

Le petit tableau que nous reproduisons mesure 468 millimètres sur 666 ; il figure avec son pendant au musée de Cassel, sous les numéros 458 et 459, sous cette simple indication : *Portraits*, et il est assez singulier que l'on n'ait trouvé jusqu'à présent aucun renseignement sur l'identité des personnages représentés.

En comparant le portrait de l'homme à celui de Coques lui-même, gravé par P. Pontius, on ne peut s'empêcher de remarquer une très grande analogie dans la conformation du crâne, du nez, des pommettes et du menton ; la bouche seule est plus arquée, plus ferme dans le portrait de Pontius ; mais il est vrai qu'il y a entre les deux portraits, s'ils ont été faits d'après le même personnage, une différence d'au moins dix ans. D'ailleurs le lecteur pourra comparer à la planche gravée le portrait reproduit en tête de cette notice, et peut-être arrivera-t-il à une conviction affirmative que M. Émile Michel nous a fait l'honneur de déclarer partager pleinement.

En tout cas, l'individualité de ce portrait correspond bien à ce que l'on sait de Coques. C'est l'image d'un homme jeune qui est devenu rapidement tranquille, posé ; la vie lui a réussi de bonne heure, et c'est un avantage





Gonzalès Coques pinx^t

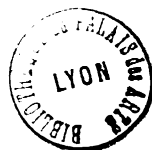
Héliog. Dujardin

INTÉRIEUR FLAMAND

(Musée de Cassel)

de l'Art ancien et moderne

Imp. L. Fort Paris


BIBLIOTHÈQUE du PALAIS des ARTS
LYON

qu'il paraît parfaitement apprécier; tout en écoutant son air favori, il ne semble pas fâché d'attirer l'attention sur un clavecin assez bien décoré pour appartenir à la femme — et à la femme aimée — d'un peintre. D'ailleurs ce clavecin orné des aventures d'Apollon et de Marsyas, les quatre paysages et le tableau du fond, prouvent qu'il y a beaucoup de peinture dans la maison et l'écorché qui se trouve posé sur la table de gauche ne suffit pas pour donner au propriétaire les allures d'un anatomiste. Quant à la femme, si elle ressemble un peu à Ryckaert le vieux, elle n'a rien des airs fendants de David Ryckaert, et paraît infiniment plus modeste. Mais en la regardant bien, son air placide n'empêcherait pas de voir en elle l'héroïne du petit roman raconté au commencement de toutes les biographies de Gonzalès Coques si bien résumées dans les quelques lignes que le bon Meyssens a fait graver au bas du portrait de Paul Pontius :

« Né à Anvers l'an 1618, at appris son art chez le sieur David Ryckaert son beau-père où il a tellement avancé son estude que le Roy d'Angleterre ç'at employé pour avoir de ses pièces; le duc de Brandenborg s'en délectait fort et le prince Dorange en faisait grand cas. Ses ordonances son excellentes et ses pourtraicts en petit admirables. »

F. COURBOIN



Figure tirée d'un tableau de Gonzalès Coques
au musée de Cassel.

BIBLIOGRAPHIE

Michel Colombe et la sculpture française de son temps, par Paul Vitry, docteur ès lettres. — Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1902, in-4°.

Voici un ouvrage également remarquable par la somme de recherches qu'il contient et par le rare esprit critique qui a présidé à son exécution. Présenté à la Sorbonne à titre de thèse pour le doctorat, il s'offre à nous avec le caractère d'un livre fortement ordonné, très riche et très net, aussi complet que le comporte l'état actuel de nos connaissances sur l'évolution finale de notre art du moyen-âge. Car, en dépit de nombreux travaux publiés et même des découvertes faites, nous sommes loin de pouvoir suivre, dans l'expresse filiation des influences et l'authentique succession des œuvres, le suprême épanouissement médiéval. Trop d'œuvres nous demeurent obscures faute de documents ; trop de documents se réfèrent à des œuvres qui n'existent plus ; trop de lacunes nous déconcertent à la fois en nos textes et nos séries subsistantes ; trop de romans, aussi, se mêlent à nos histoires. M. Vitry n'a pas voulu tenter une monographie, d'ailleurs impossible, de la carrière de Michel Colombe. Son dessein a été plus large et plus pratique : il a recueilli tous les textes, étudié et photographié toutes les sculptures de l'époque de son sculpteur, fait un corps de l'ensemble de la production tourangelle autour de lui et cherché à définir les traits essentiels de l'école. Cette enquête l'a conduit à rapprocher les diverses manifestations françaises marquées d'analogies et, par la force des choses, à juger des pénétrations interprovinciales et des actions étrangères, soit flamandes, soit italiennes. Le livre est, en abrégé, des plus nourris que je sache, des plus probants et, à maints égards, des plus neufs. Ce n'est que justice d'en recommander la lecture à tous les chercheurs. J'ajoute qu'il est copieusement illustré de reproductions de morceaux célèbres et, mieux encore, de précieux morceaux presque inconnus.

L. de F.

Ames de chefs-d'œuvre, par Maria Star. — Paris, Delagrave, 1901, in-fol.

Une manière de critique toute originale nous vaut ce livre luxueux. Ce n'est point, en regard des planches héliogravées reproduisant les chefs-d'œuvre les plus connus de la peinture, une analyse courte de la vie de l'auteur ; ce n'est pas non plus un aperçu rapide de son talent, une étude résumée de son œuvre.

Non : c'est moins et plus à la fois.

L'auteur dégage finement en quelques lignes les idées générales qui lui viennent à la contemplation de la beauté, et, malgré qu'il en ait, c'est son âme et non l'âme des chefs-d'œuvre dont il exprime l'émotion, le recueillement, l'enthousiasme.

Notations brèves où chacun retrouvera un peu de ses propres songeries, cantique dévot célébrant la louange de l'idéal, les *Ames de chefs-d'œuvre* restent un des

commentaires les plus vibrants, les plus « sentis » des immortelles merveilles que nous ont léguées les grands maîtres de toutes les époques.

Les Maîtres de la Peinture (40 reproductions en couleur de tableaux célèbres des musées d'Europe). — Paris, A. Colin, 1902, 5 cartons in-4°.

La maison Colin, justement réputée pour ses éditions classiques, lance aujourd'hui une publication, prétendue artistique, à propos de laquelle c'est un véritable devoir de jeter le cri d'alarme : il s'agit d'une série de 40 planches reproduisant « avec les couleurs de l'original » — c'est le prospectus qui parle — les toiles les plus célèbres des grands musées d'Europe.

De ces planches nous pourrions ne rien dire, mais elles visent à la vulgarisation, et sont évidemment destinées à nos établissements universitaires.

Le silence, en pareil cas, serait donc une sorte de complicité morale. Or, vouloir, à l'aide de pareilles images, faire pénétrer dans nos écoles l'enseignement de l'histoire de l'art depuis longtemps réclamé par tant de bons esprits, c'est aller à l'encontre du but poursuivi. Et quand nous voyons des éditeurs se flatter d'avoir mis à la portée de tous des reproductions « qui sont de véritables œuvres d'art et qui rendent *avec une fidélité aussi parfaite que possible* le coloris et la touche des grands maîtres », nous ne pouvons nous empêcher de crier gare à ces hommes bien intentionnés sans doute, mais vraiment trop étrangers aux questions d'art.

Leurs cartons enluminés sont tout simplement une horreur : il faut bien qu'on le leur dise, puisqu'ils paraissent ne pas s'en douter.

Le droit d'entrée dans les musées, par Henry Lapauze. — Paris, Lecène et Oudin, 1902, in-18.

Il n'y a pas longtemps, M. Henry Lapauze publiait, dans la *Revue des Deux-Mondes*, une étude sur le droit d'entrée dans les musées ; la voici qui paraît maintenant en volume, suivie des résultats d'une enquête minutieuse menée à l'étranger par l'auteur, et dont l'ensemble demeure le meilleur argument à la conclusion du livre.

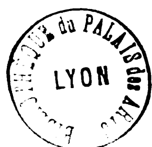
Quelle est l'idée maîtresse de cette publication et dans quel but cet amas de documents ? L'auteur voudrait-il que, dans un pays si vain de son « démocratisme », on privât les petits contribuables de la jouissance gratuite des belles choses ?

Loin de là sa pensée. Il s'agit seulement de savoir s'il n'y aurait pas une mesure intermédiaire, capable de mettre d'accord « les beaux sentiments qui sonnent bien, et notre caisse des musées qui sonne creux ». Ce moyen existe, M. Lapauze le préconise et appuie ses dires de documents probants ; il ne lèserait aucunement le « petit contribuable », et permettrait pourtant d'ajouter chaque année un chef-d'œuvre de plus à nos collections : ce moyen si simple, c'est un système mixte, comportant la gratuité à de certains jours, la perception d'un droit d'entrée à d'autres.

Ce n'est pas nouveau, certes, mais il fallait le dire et montrer que le système fonctionne presque partout — sauf en France.

Les Le Mannier, peintres officiels de la cour des Valois au XVI° siècle, par Étienne Moreau-Nélaton. — Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1901, in-4°.

M. Ét. Moreau-Nélaton ne se contente pas d'être un peintre de talent, il est aussi un critique d'art avisé, et ce petit volume nous révélerait ses goûts pour la délicatesse



et la grâce, si nous ignorions tels de ses tableaux, où il s'est efforcé de saisir des gestes d'enfants dans l'intimité des intérieurs.

Il s'agit, en effet, de deux peintres de la cour des Valois au XVIe siècle, Germain et Éloy Le Mannier, qui ont laissé des portraits au crayon dans le genre de ceux des Clouet.

Mais, si Germain Le Mannier — le plus célèbre et le plus connu des deux — est l'émule de François Clouet, il n'est pas son imitateur; il a sa facture très personnelle, que M. Moreau-Nélaton caractérise, après avoir résumé ce que les documents d'archives lui ont appris de l'existence de cet artiste. Avec une grande fermeté, les crayons de G. Le Mannier ont plus de laisser-aller que ceux du grand Clouet; « le trait est net et n'est jamais amolli par l'estompe »; l'étude minutieuse des physionomies absorbe l'effort de l'exécution et le costume n'est traité que dans ses grandes lignes.

Des reproductions d'œuvres des Clouet et des Le Mannier permettent au lecteur de faire lui-même la comparaison: elles prouvent par surcroît que M. Moreau-Nélaton a été bien inspiré en poursuivant ses recherches à travers une époque touffue où tant de découvertes restent à faire. Les siennes — dont il attribue modestement le résultat au hasard — auront mis en bonne place, parmi les peintres des Valois, ce « maître Germain », hier méconnu.

Bibliothèque Nationale, Département des Estampes. — Catalogue sommaire des gravures et lithographies composant la réserve, par FRANÇOIS COURBOIN. Tome II. — **Catalogue de la collection des portraits français et étrangers,** par GEORGES RIAT. Tome V. — Paris, Rapilly, 1901, in-8°.

Les catalogues du Cabinet des Estampes ont été signalés déjà, dans la *Revue* comme dans le *Bulletin*. Ils se poursuivent activement.

Voici que M. Courboin achève son inventaire des pièces composant ce fonds de la « réserve », d'une composition singulièrement confuse, mais où abondent les pièces rares. Le tome II énumère les estampes signées et se termine par un supplément.

L'auteur a eu la bonne pensée d'y joindre quatre tables: une table méthodique des estampes anonymes classées par écoles et par siècles, suivant le procédé de gravure; une table par noms d'artistes; une table des portraits; enfin une table des recueils de la « réserve ». C'était le complément indispensable d'un tel catalogue, et les chercheurs sauront gré à M. Courboin de leur avoir, à ce point, facilité le travail. Oh! les tables, on ne dira jamais assez ni la peine qu'elles donnent ni les services qu'elles rendent.

Cependant, M. Riat continue à cataloguer la collection des portraits: le tome V (de Henri Ier à Lafaye) est le dernier paru et le tome VI est actuellement sous presse. Encore un ouvrage qui sera vite familier aux habitués du Cabinet des Estampes!

E. D.

Le gérant: H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



L'ART SUSIEN

D'APRÈS LES RÉCENTES DÉCOUVERTES DE M. J. DE MORGAN[1]

I

L'archéologie, depuis un quart de siècle, nous conduit de surprises en surprises. Ses découvertes se succèdent avec une rapidité qui tient du merveilleux, et, au fur et à mesure que les anciennes générations humaines sont mieux connues de nous, une réflexion mélancolique envahit notre esprit. Le premier moment d'étonnement passé, nous nous prenons à répéter que, décidément, il n'y a pas grand'chose de nouveau sous le soleil et que les grandes civilisations qui naissent, s'épanouissent puis disparaissent, s'engendrant et se succédant à l'instar des vies humaines, ne font guère qu'évolutionner et tourner dans un même cercle, et qu'en fait d'art il n'y a peut-être pas plus de progrès absolu qu'en morale ou en philosophie. Il y a quelques semaines, le Dr Capitan, une figure parisienne bien connue, et l'abbé H. Breuil, étonnaient l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en déroulant sous ses yeux les calques de gravures qu'ils avaient découvertes sur les parois d'une grotte préhistorique, à Combarelles, près de Tayrac (Dordogne). La grotte a 234 mètres de profondeur ; à 118 mètres de l'entrée commencent à se développer, sur les deux parois, une bande de dessins gravés au trait, qui a plus de 100 mètres de longueur sur une hauteur moyenne de 1m50. Les traits des dessins sont parfois rehaussés de peintures noires et complétés par des hachures, des grattages, ou par un travail de champlevé. Le cheval, le bœuf, le renne, le bouquetin, l'éléphant et les grands pachydermes

1. *Mémoires de la Délégation en Perse*, publiés sous la direction de M. J. de Morgan. Paris, Leroux, 1901. 3 volumes in-4°.



d'espèces disparues sont dessinés avec une sûreté de stylet, une perfection de lignes, un réalisme, une exactitude qui nous stupéfient. Ces dessins de l'époque quaternaire, qui constituent le premier chapitre de l'histoire de l'art, feraient croire, en vérité, qu'au temps des mammouths et des grands équidés et cervidés, les hommes troglodytes suivaient les cours d'une école des beaux-arts où la méthode d'observation de la nature formait la base de l'enseignement[1].

Vous vous souvenez de l'incrédulité d'abord, de l'étonnement ensuite, qui accueillirent les premières découvertes de Schliemann à Troie, à Mycènes, à Tirynthe, et combien l'art de ces civilisations primitives de la Grèce dérouta, par sa perfection des formes plastiques, les historiens de l'art grec ; naguère encore, — ceci ne remonte pas à plus de trois mois, — M. Arthur Evans, mettant sous les yeux de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres les principaux résultats de ses fouilles en Crète, pouvait sans trop d'invraisemblance donner les noms de *palais de Minos* et de *Labyrinthe* aux monuments singuliers dont il vient d'exhumer les restes et dont les murs sont couverts de fresques qui représentent « des femmes dans un extraordinaire costume, dont on ne trouverait les analogies que dans notre XIXe siècle, manches à gigots, jupes bouffantes à volants, mèches de cheveux sur le front, flots de rubans dans le cou »[2]. La Chaldée, avec M. de Sarzec qui vient prématurément d'y consumer sa vie, l'Égypte elle-même, bien qu'ouverte à l'archéologie depuis plus d'un siècle, ont naguère causé des étonnements non moins grands, et procuré à notre curiosité des jouissances artistiques non moins neuves et insoupçonnées.

Voici venir à présent le tour d'une autre région de l'Orient sur laquelle on ne sait presque rien, sinon qu'elle a joué un grand rôle dans l'histoire des premières civilisations dont la nôtre est issue. Quel aliment nouveau va donner à notre chimérique passion de tout savoir, cette terre du pays d'Élam ou de Suse, où dorment amoncelées les unes sur les autres, comme des stratifications géologiques, tant de générations humaines ensevelies avec tout l'appareil de leur existence terrestre ? Les Grecs ne nous ont transmis sur l'histoire du pays d'Élam que des fables

1. Voyez ces dessins, reproduits dans la *Revue d'anthropologie* de Paris, janvier 1902, p. 38 et suiv.

2. Edmond Pottier, dans les *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1901, p. 337. — Voir aussi le *Bulletin de l'art*, n°s 74 et 75 (17 et 24 novembre 1900).



sans fondement. Foulant aux pieds sans scrupule toutes les traditions locales, leurs écrivains de l'époque macédonienne ont raconté que l'ancêtre mythique de cette région était Memnon, fils de Tithon et de l'Aurore, qui amena des guerriers noirs au secours de Troie assiégée par les Grecs et fut tué en duel par Achille. Éros ou l'Aurore pleura son fils et, par une bien jolie fiction de la légende, ce sont les larmes de cette mère inconsolable qui forment la rosée du matin. L'antiquité classique s'est bercée de ces poétiques récits sur les lointains pays du soleil levant, sans chercher à rien approfondir. Seule la Bible nous a transmis le nom d'un roi de Suse, Chodorlahomor, contemporain d'Abraham. Enfin, à notre époque, le déchiffrement des textes cunéiformes chaldéens nous a fait connaître de sporadiques épisodes de l'histoire des rapports politiques



Collier de perles fines, coulants en or incrusté de pierres
(Sépulture achéménide de Suse, IVe siècle avant Jésus-Christ).

des Élamites avec les Babyloniens, dont nous dirons plus loin quelques mots. Et c'est tout ce que, jusqu'ici, nous connaissions de cette mystérieuse région. Aussi le R. P. Scheil, membre de la mission que dirige M. de Morgan a-t-il pu, sans exagération ni hyperbole, ouvrir par ces mots le volume dans lequel il déchiffre, traduit et commente les textes primitifs qui viennent d'être découverts : « Ici commence l'histoire du pays d'Élam ». Et le même savant se pose tout de suite les grandes questions historiques dont la solution sortira des textes vierges dont l'exhumation vient d'être entreprise :

« A quel groupe ethnique se rattachent les Élamites ? Quel rapport y a-t-il entre Élam et Anzan ? Existait-il réellement dans cette contrée un ensemble d'institutions politiques et religieuses à caractère propre et indépendant, homogène ou mixte, qui fût digne du nom de civilisation ? Quelles langues et quelles races se disputaient la prépondérance dans ces pays limitrophes de deux mondes ? Quel était le rôle de Suse dans cette histoire ? Quel était le nom antique de cette ville ? » Telles sont les

questions auxquelles les premières découvertes de M. de Morgan vont donner un commencement de réponse.

Mais, tout d'abord, mes lecteurs me permettront de leur présenter les membres de la mission française en Susiane. C'est d'abord M. Jacques de Morgan, que ses nombreux voyages en Orient, son énergie, son endurance, sa fougue même et ses aptitudes multiples d'ingénieur, d'artiste, d'archéologue, son glorieux passé comme directeur des Antiquités en Egypte, recommandaient au choix du ministre de l'Instruction publique, comme chef de la mission ; M. G. Jéquier, qui avait fait ses preuves d'archéologue et de directeur de fouilles avec M. de Morgan, dans la vallée du Nil ; M. E. André, architecte, ancien élève de l'École des Beaux-Arts ; M. G. Lampre, qui, ayant longtemps séjourné en Perse, en connaît bien la langue, et se trouvait en relations avec la plupart des hauts fonctionnaires du pays ; Mme G. Lampre, non moins passionnée que les autres membres de la mission, pour les recherches archéologiques ; le R. P. Scheil, un dominicain, professeur d'assyriologie à l'École pratique des Hautes-Études, devant la science duquel s'inclinent tous les orientalistes et tombent tous les préjugés du jour. Tels sont les hommes d'élite que le gouvernement français a choisis pour reprendre et mener jusqu'au bout l'œuvre scientifique commencée par la mission Dieulafoy dans les années 1881 et suivantes, dont les résultats forment l'une des parties les plus originales et les plus importantes de la section orientale du musée du Louvre.

« Le but de la délégation en Perse, dit M. de Morgan dans l'avertissement placé en tête du premier volume des *Recherches archéologiques*, est d'étudier à tous les points de vue scientifiques le sol de l'Iran, sa flore, sa faune, ses habitants, son climat et son histoire. Ce vaste programme ne saurait être rempli qu'en un nombre considérable d'années, par des savants spécialisés dans les branches les plus diverses de la science et soutenus par des ressources considérables. »

La première condition à remplir pour la réalisation de ce plan était d'avoir un libre accès dans le pays. Un premier traité, préparé par M. R. de Balloy, ministre de France à Téhéran, fut consenti par le schah de Perse, signé par lui le 12 mai 1895 et approuvé par les Chambres françaises : il assurait à la France le droit exclusif de pratiquer des fouilles archéologiques

dans toute l'étendue de l'empire perse. Cette convention signée, M. Léon Bourgeois, alors ministre de l'Instruction publique, fit proposer à M. de Morgan, qui se trouvait à la tête du service des Antiquités en Égypte, les fonctions de délégué général en Perse, et M. Xavier Charmes, directeur du



Bas-relief en diorite
(Époque Élamite, vers le XIIe siècle avant Jésus-Christ).

secrétariat au ministère de l'Instruction publique, se consacra tout entier à l'organisation de cette importante expédition.

L'assassinat du schah de Perse, survenu sur ces entrefaites, et d'autres circonstances, retardèrent le départ pour Téhéran et l'arrivée à Suse de M. de Morgan et de ses collaborateurs. Après des difficultés de toute nature, devant lesquelles tout autre que M. de Morgan eût reculé, la mission arriva sur les ruines de Suse le 16 décembre 1897. Il fallut immédiatement

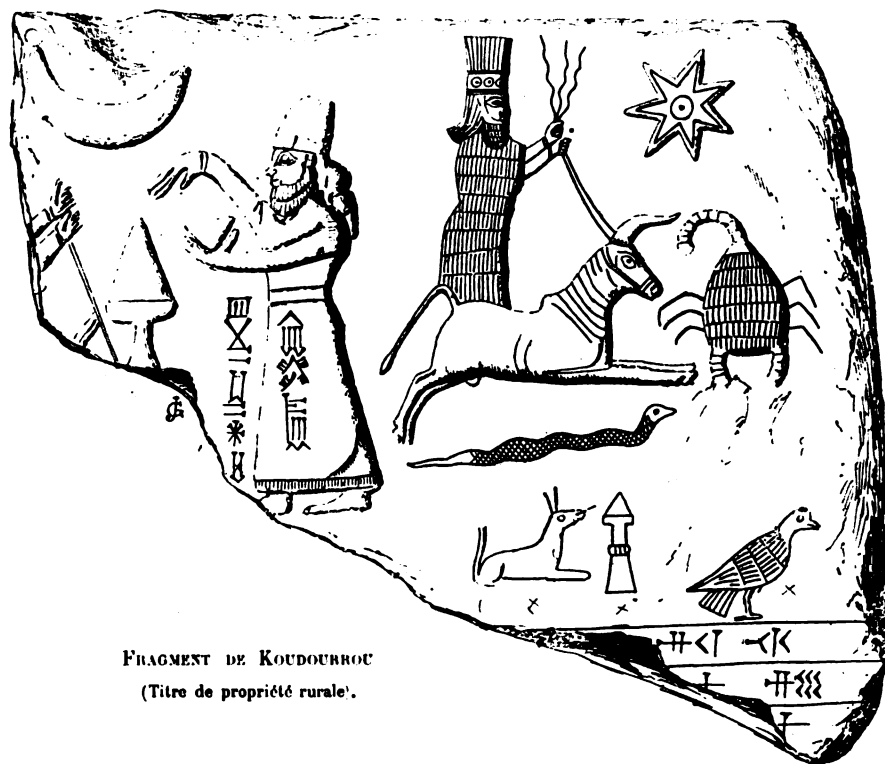
construire une habitation fortifiée, pour mettre à l'abri d'un coup de main des pillards de la région le matériel de la mission, le produit des fouilles qui allaient être entreprises, et assurer la sécurité des personnes. Les travaux commencèrent, mais certains détails non encore réglés administrativement, l'hostilité des tribus, le manque de matériel, empêchèrent les résultats de se produire vite ou du moins d'être publiés et ébruités, jusqu'au jour du voyage du nouveau sultan, S. M. Mozaffer-Eddin, à l'Exposition universelle de 1900. M. de Morgan et M. Liard, qui avait remplacé M. X. Charmes dans la direction des missions scientifiques, résolurent de profiter de la présence du schah à Paris pour aplanir les dernières difficultés.

« Le 11 août 1900, raconte M. de Morgan, un traité définitif fut signé, accordant à la France le monopole exclusif et perpétuel de pratiquer des fouilles dans toute l'étendue de l'empire, et donnant à nos musées la totalité des objets découverts dans les fouilles en Susiane. Il sera donc désormais possible de procéder aux recherches méthodiquement, et avec une grande unité de direction. Cet avantage est immense au point de vue scientifique. Nous le devons à M. Delcassé, à M. G. Leygues et à M. Liard. Le monde savant leur doit une éternelle reconnaissance. »

Si la mission s'est dirigée tout droit sur Suse, de préférence à un autre site archéologique plus hospitalier et d'accès moins difficultueux, c'est que le terrain était, en quelque sorte, préparé pour des fouilles fructueuses. En 1857, un voyageur anglais, Loftus, avait déjà reconnu les *tells* de la capitale de l'Élam et y avait pratiqué quelques sondages indicateurs. Les fouilles qu'entreprirent M. et M[me] Dieulafoy, — on sait au prix de quels efforts et de quels périls, — dans des monticules de l'époque achéménide, amenèrent la découverte de la frise des lions, de celle des archers, des chapiteaux à bustes de taureaux, qui font la gloire de notre Louvre et n'ont pas leur équivalent en Europe. De semblables et aussi éclatants résultats eussent amené les pouvoirs publics à proroger la mission Dieulafoy, si des difficultés de toute nature ne s'y étaient opposées. Du moins nous n'avons rien perdu pour attendre, puisque M. de Morgan a pu reprendre l'exploration, l'étendre à la Perse toute entière, et assurer à la France un champ de recherches archéologiques aussi beau et aussi riche que le bassin du Tigre et de l'Euphrate.

II

Maintenant que le lecteur est suffisamment familiarisé avec la Délégation française en Perse, son but et son personnel, le moment est venu de lui exposer les résultats de sa première campagne, ceux du moins qui



FRAGMENT DE KOUDOURROU
(Titre de propriété rurale).

sont déjà parvenus à Paris, devant lesquels tous les curieux et les savants vont défiler dans le Grand Palais des Champs-Élysées et qui doivent ensuite prendre place au musée du Louvre.

Disons tout de suite que les monuments rapportés par M. de Morgan de cette première exploration sont, en général, beaucoup plus importants au point de vue historique et archéologique que sous le côté artistique proprement dit. Les ruines de Suse, la capitale du pays d'Élam, forment, sur les deux rives de la Kerkha, un ensemble de *tells* énormes qui couvrent

une étendue de 12 à 15.000 hectares. Plusieurs de ces monticules artificiels, formés de débris accumulés, ont été habités depuis les temps préhistoriques jusqu'à l'époque arabe ; les restes de l'époque préhistorique se rencontrent à plus de vingt mètres de profondeur, sous les témoins des civilisations plus avancées. Les monuments écrits commencent avec la période dite élamite ou anzanite : ce sont des gâteaux d'argile et des stèles couverts d'inscriptions en caractères cunéiformes ; les plus anciens même sont en hiéroglyphes formés de lignes et de points qui paraissent représenter le premier état de l'écriture qui devint plus tard, par des transformations graduelles, celle qu'on appelle cunéiforme, écriture qui fut usitée pour exprimer des langues diverses dans la Mésopotamie et une partie du plateau iranien et arménien. Ces documents écrits de l'époque primitive, retrouvés à Suse et que M. de Morgan a rapportés en nombre considérable, se partagent en deux catégories : les uns sont conçus dans un idiome sémitique, les autres dans la langue anzanite. Ils nous révèlent, dans le pays d'Élam, à cette époque reculée, un dualisme ethnique auquel correspond, pour la capitale, le double nom d'Anzan-Suse, et que certaines représentations de figures humaines nous font aussi apprécier au point de vue anthropologique et ethnographique. Les inscriptions anzanites sont encore en partie lettre morte, malgré l'intuition dont a fait preuve le P. Scheil en en abordant l'étude.



Le roi Naram-Sin
(Calqué sur un estampage).

En dehors de briques d'argile et de quelques autres objets secondaires, le plus ancien monument écrit qui ait été retrouvé par la mission de Morgan est une stèle chaldéenne qui, à une certaine époque, sans doute à la suite d'une conquête, fut transportée de la Babylonie à Suse : elle est aujourd'hui,



[illegible]

[illegible] Naram-Sin
[illegible] sur un estam[illegible]

[illegible] nous [illegible] en partie lettre [illegible]
[illegible]graphique [illegible]
[illegible] malg[illegible] Scheil en en abondant
[illegible]tude.

En d[illegible]
[illegible] plus an[illegible]
est une [illegible]
d'une [illegible] à Suse [illegible]



Héliog. Dujardin

STÈLE TRIOMPHALE DE NARAM-SIN.
(hauteur 2m00)

Imp. Louis Fort Paris

par un nouveau coup du sort, au Grand Palais des Champs-Élysées. C'est un obélisque en diorite noire, comme les statues découvertes à Tello par M. de Sarzec ; il est taillé en forme de pyramide à base rectangulaire et mesure 1^{m} 40 de hauteur ; ses quatre faces sont couvertes d'inscriptions cunéiformes, dont la langue est un mélange de sumérien et de sémitique. Ce texte, d'une écriture fine, admirablement gravée et qui ne comprend pas moins de 7.600 signes, nous parle d'un roi, appelé Manichtou-Irba, comme acheteur de terres considérables aux environs de Kich, au nord de Babylone. Le caractère de cette *Revue* ne nous permet pas de nous étendre sur l'intérêt de ce texte juridique, au point de vue de l'histoire des mœurs et des coutumes de la Babylonie à cette époque primitive. Un autre monument qui, au point de vue artistique, doit retenir davantage notre attention, est la stèle triomphale du roi Naram-Sin, devenue tout de suite célèbre, dès que M. de Morgan l'eût signalée, lors de sa découverte, en 1898. Cette stèle, sculptée dans un bloc de grès, couverte de bas-reliefs et d'inscriptions, mesure 2 mètres de hauteur sur 1 mètre de largeur ; ses contours sont irréguliers et le sculpteur l'a utilisée pour sa composition, dans toutes ses parties et sans chercher à en régulariser les sinuosités, comme si le bloc eût eu, en lui-même, quelque caractère sacré et fût intangible, même avant de recevoir les sculptures dont il est orné. C'est, sans contredit, le document historique le plus intéressant, en même temps que l'œuvre artistique la plus remarquable qui ait jamais été rencontrée en Chaldée et dans les pays voisins pour les annales primitives de l'histoire orientale.

Naram-Sin, roi d'Agadé, dans la basse Chaldée, plus de quatre mille ans avant notre ère, fut à la fois un grand constructeur et un grand conquérant. Il était fils d'un autre roi, aussi bâtisseur et guerrier, Sargon l'ancien. Des temples et des palais nombreux, dans les ruines desquels on a retrouvé, en énorme quantité, des briques de construction estampillées aux noms de ces deux princes, attestent qu'ils élevèrent des monuments dans différentes villes de la Mésopotamie. On a même, de Naram-Sin, une stèle, aujourd'hui au musée de Constantinople, qui fut trouvée jusqu'à Mardin, dans le nord du bassin mésopotamien. Celle que M. de Morgan a découverte à Suse porte des inscriptions d'époques différentes, qui, — chose étrange, en vérité, — en racontent les péripéties diverses. Le plus ancien de ces textes, en langue sémitique, émane de Naram-Sin lui-même, qui y fait le

récit de ses exploits guerriers contre le peuple des Louloubi et les tribus cantonnées le long du Tigre et du Diyala. La seconde inscription a été ajoutée sur la stèle à une époque postérieure et elle n'est plus du roi chaldéen. Elle est conçue en langue anzanite et porte le nom de Choutrouk-Nakhounta, roi des Élamites. Malgré l'incertitude où l'on est encore dans l'interprétation des textes anzanites, le P. Scheil a pourtant reconnu en gros que, dans ce texte, Choutrouk-Nakhounta se glorifie d'avoir enlevé de la ville de Sippara, en Chaldée, la stèle de Naram-Sin, à la suite d'une victoire, et de l'avoir fait transporter à Suse, puis d'y avoir gravé l'inscription qui mentionne cette victoire et cet enlèvement. Ainsi, la stèle retrouvée par M. de Morgan fut primitivement un trophée de victoire du roi chaldéen Naram-Sin ; elle devint plus tard un trophée de victoire pour Choutrouk-Nakhounta, lorsque les Élamites se furent vengés des Chaldéens et eurent, par représailles, réussi à envahir la Chaldée. « L'orgueil de Choutrouk-Nakhounta dut être satisfait, dit M. de Morgan, le jour où le peuple de Suse put contempler dans ses temples les trophées captifs de ses anciens maîtres étrangers. »

Le curieux bas-relief, dont la partie supérieure de la stèle est ornée, remonte à l'époque primitive et représente, non pas les conquêtes de ce roi élamite, mais celles, bien antérieures, du chaldéen Naram-Sin. Voici la description qu'en donne M. de Morgan :

« Le roi, victorieux des Louloubi et de leurs alliés, poursuit ses ennemis dans les montagnes dont, à la tête de ses armées, il gravit les pentes ; des cadavres couvrent le sol et roulent dans les précipices ; les vaincus, réfugiés dans les forêts, implorent la pitié du conquérant plutôt que de tomber sous ses traits. Les astres du ciel, favorables aux armes d'Agadé, éclairent de leur lumière la gloire de Naram-Sin. Telle est la pensée d'ensemble qui guida le sculpteur, tel fut bien certainement le programme que lui donna le roi. Quant à l'interprétation, à l'arrangement des personnages, à la disposition de la mise en scène, ce sont là l'œuvre de l'artiste.

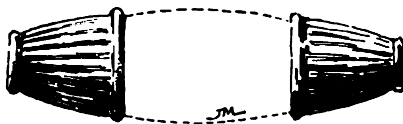
« La composition du bas-relief de Suse est d'une simplicité savante : huit hommes d'armes seulement figurent l'armée d'Agadé, que conduit Naram-Sin en personne ; deux s'avancent en éclaireurs dans les forêts, tandis que six représentent le gros des troupes. Trois morts et un blessé tombant sous les coups du roi rappellent le carnage que le conquérant fit de ses ennemis et quatre fugitifs levant les mains figurent la soumission des

vaincus. Deux arbres font, par leur forme, songer aux forêts clairsemées qui couvrent les monts du Kurdistan. »

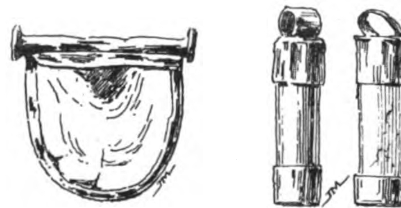
Telle est la synthèse sommaire des victoires de Naram-Sin, dont la vue devait frapper l'imagination des Chaldéens, rappeler les pays montagneux et boisés qui en avaient été le théâtre, la repression terrible à laquelle elles avaient donné lieu. Le paysage dans lequel se déroule cette scène est déjà conçu avec la naïveté qu'on retrouve plus tard dans les sculptures chaldéennes et ninivites. Il nous fait songer, en particulier, à la stèle chaldéenne dite *des Vautours*, au musée du Louvre, dont M. de Sarzec a retrouvé les débris dans ses belles fouilles de Tello. Un cône énorme, entouré de quelques sinuosités, représente le pays montagneux parcouru par l'armée de Naram-Sin. Quelques arbres rappellent les forêts ; des registres superposés remplacent la perspective. La statue du roi est colossale, pour bien marquer sa supériorité, convention que l'art chaldéen primitif a en commun avec l'art égyptien et assyrien ; son attitude calme indique qu'il a vaincu sans la moindre difficulté. C'est sur lui, figuré ainsi en demi-dieu, comme un héros grec, que s'est concentré le principal effort de l'artiste ; c'est lui qui doit attirer tous les regards. Son corps est bien proportionné, bien dessiné, quoique raidi dans une posture hiératique ; l'œil est grand, le nez court, la barbe soyeuse, allongée sur sa poitrine ; la musculature est puissante et d'un remarquable réalisme, bien que la taille soit trop étroite, nous dirions trop élégante, si ce défaut ne se retrouvait pas dans les autres figures.



Extrémité de torque en or incrusté de gemmes (Face et profil).



Monture d'or (Sépulture achéménide de Suse, ɪvᵉ s. av. J.-C.).



Amulettes de pierres dures montées en or

« Comme défensive, Naram-Sin ne porte pas le casque : c'est une calotte ogivale, appuyée sur un bandeau qui enserre le front, renforcée de deux bourrelets qui, à l'avant et à l'arrière, montent en s'amincissant jusqu'à la pointe, et ornée de deux cornes, dont la courbure s'harmonise avec le profil de la coiffure. Sur la nuque tombe un rideau métallique protégeant le cou et les épaules. De son bras gauche, le roi serre contre sa poitrine l'arc et la hache d'armes; dans sa main droite, il tient une flèche, hésitant devant l'attitude suppliante des vaincus, à percer de nouveau l'ennemi de ses traits... Naram-Sin combattait demi-nu, couvert seulement d'un vêtement étroit et collant, qui fait valoir toutes les parties de son corps. La tunique, croisée sur la poitrine, était ornée au col de broderies; elle est serrée à la taille et nouée sur le côté; deux longs plis tombent jusqu'au-dessous du genou. Le cou est orné d'une amulette, les poignets portent de forts bracelets; une longue ceinture entoure la taille. Les jambes étaient nues, les pieds chaussés de sandales dont la semelle plate est, comme celles que portent encore de nos jours beaucoup d'Orientaux, maintenue par des lanières passées entre les doigts et rattachées ensemble au-dessous de la cheville. »

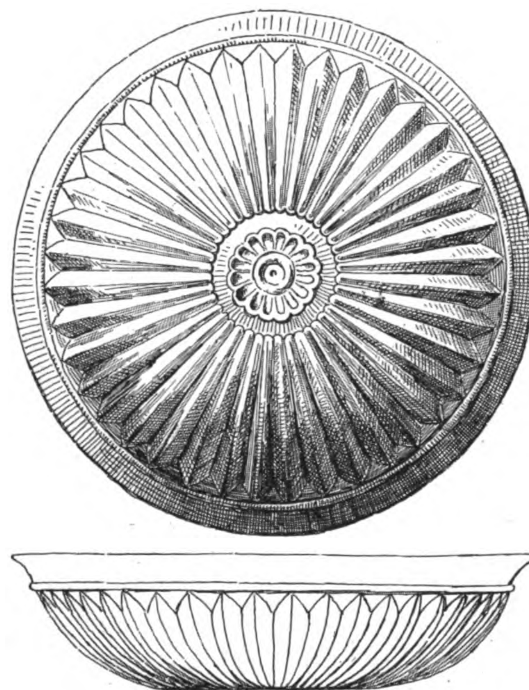
Nous ne suivrons pas M. de Morgan dans sa minutieuse analyse, établissant une distinction très nette, au point de vue ethnique et anthropologique, entre les deux groupes en présence, reconnaissant aux uns des profils de Sémites, les autres pouvant être rapprochés des Négritos. Remarquons seulement, dans cette sculpture soignée, ce mélange de réalisme minutieux dans le détail et de convention dans l'ensemble de la composition : double caractère qui restera toujours le sceau original de l'art oriental.

Les particularités ethniques des Négritos éclatent d'une manière plus frappante encore dans un fragment de bas-relief qui représente le buste d'un personnage nu, barbu, la tête ceinte d'un cordelette. Quel réalisme vivant dans ce corps maigre, osseux, désarticulé! Comme l'attache des muscles est bien observée d'après la nature; cette barbe frisée et épaisse, ces lèvres énormes et retroussées, ce nez aux cartilages gonflés, cet œil démesuré et présenté de face, n'est-ce pas là un ensemble de caractères qui révèlent un art sincère, épris de la nature et déjà capable de la traduire avec une brutale franchise?

Quatre mille ans environ avant notre ère, la métallurgie du bronze

était aussi avancée qu'elle l'est de nos jours. M. de Morgan nous en apporte la preuve dans une colonne de bronze de plus de trois mètres, fondue d'un jet et couverte sur tout son pourtour d'inscriptions cunéiformes.

Il nous en fournit un autre témoin dans une table de sacrifices, également d'une seule coulée, de 1m60 de longueur, sur 0m70 de largeur et 0m30 d'épaisseur, percée comme une pierre d'évier, pour l'évacuation des liquides, et ornée sur sa circonférence de deux énormes serpents et de cinq robustes atlantes qui soutiennent le tablier de leurs épaules. Malheureusement, ce meuble colossal a été mutilé avec un acharnement inouï ; il porte de nombreuses traces de coups de maillet, et toutes les parties saillantes ont souffert ; les têtes des cinq atlantes et des deux serpents ont disparu. Des conquérants pillards, on le sent, n'ont arrêté leur œuvre vengeresse de destruction que lorsque leurs forces furent épuisées et lorsque l'énorme masse de métal, réduite à un bloc sans saillies, résista à tous les efforts. Un grand nombre d'autres monuments de pierre ou de bronze, rapportés par M. de Morgan, portent, hélas ! des traces analogues de la haine sans merci que s'étaient vouée les races diverses qui se disputaient la domination dans ces contrées.



Patère d'argent
(Sépulture achéménide de Suse, ive s. av. J.-C.).

III

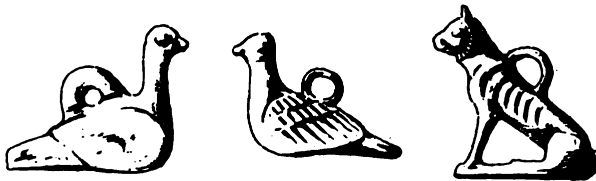
Un millier d'années plus tard environ, c'est-à-dire entre les millénaires 3000 et 2000 avant notre ère, nous trouvons Suse et le pays d'Élam

administrés par des *patesi* ou gouverneurs, sous la suzeraineté des Chaldéens. Les documents nouveaux traduits par le P. Scheil fournissent déjà les noms de dix-sept de ces princes vassaux. Puis, dans une nouvelle période historique, Suse secoue le joug de l'étranger et, prenant leur revanche, les Élamites viennent, à leur tour, dominer en Chaldée. Leur roi était alors Koudour-Nakhounta, qu'on a cherché à identifier avec le Chodorlahomor biblique.

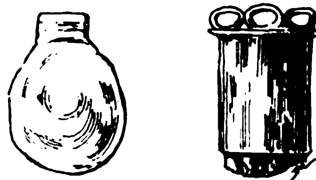
Bien des siècles après, nous retrouvons, toujours engagée, avec des alternatives diverses, cette même lutte âpre et éternelle entre les Élamites et les Babyloniens ou les Ninivites, et cette fois les détails des guerres nous sont racontés tout au long par les inscriptions cunéiformes assyriennes. Il nous faut, ici, en rappeler un curieux épisode emprunté aux annales du roi de Ninive, Assurbanipal, qui régna au milieu du VIe siècle avant notre ère. Le roi de Ninive fait le récit de ses conquêtes dans le pays d'Élam et rappelle que, seize siècles auparavant, Koudour-Nakhounta, roi de Suse, avait envahi la Mésopotamie, pillé les temples et emporté les statues des dieux chaldéens, notamment l'image de la grande déesse Nanâ qui resta ainsi prisonnière jusqu'à ce que lui, Assurbanipal, allât la délivrer et la rapportât en grande pompe dans le E-Anna, son vieux sanctuaire de la ville d'Uruk : « Le roi d'Élam Koudour-Nakhounta mit la main sur les temples du pays d'Accad et il emporta la statue de la déesse Nanâ : ses jours ont été comblés et son pouvoir fut immense. Les grands dieux permirent ces choses, et pendant 1635 ans, cette image resta au pouvoir des Élamites. C'est pourquoi, moi, Assurbanipal, le prince qui adore les grands dieux, j'ai fait la conquête du pays d'Élam... La statue de la déesse Nanâ était dans le malheur depuis 1635 ans : elle avait été emportée en captivité en Élam, pays qui ne lui était pas consacré. La déesse, avec les dieux ses pères, proclama, dès cette époque, mon nom pour la souveraineté des nations, et elle me confia le soin de ramener sa statue. Elle dit : *Assurbanipal me fera sortir de l'Élam, pays ennemi, et me rétablira dans le temple E-Anna*. Cet ordre divin avait été prononcé depuis des jours reculés, mais ce furent mes contemporains seulement qui l'expliquèrent. Alors, je saisis les mains de la statue de la grande déesse, et je lui fis prendre, pour réjouir son cœur, un chemin direct jusqu'au temple E-Anna. Le premier jour du mois de kislev, je la fis rentrer dans la ville d'Uruk,

et je la réinstallai dans le tabernacle éternel du E-Anna, le temple de sa prédilection. » Et les bas-reliefs qui accompagnent ces curieuses inscriptions représentent effectivement une procession de prêtres et de soldats assyriens qui portent en grande pompe sur leurs épaules les vieilles idoles reconquises.

Cet épisode des annales assyriennes du VIe siècle avant notre ère est analogue, on le voit, à celui auquel fait allusion la stèle de Naram-Sin retrouvée par M. de Morgan. Mais franchissons encore les siècles à pas de géant. Lorsque tout l'Orient, Suse comme Babylone et Sardes elle-même, furent tombées au pouvoir des Perses Achéménides et que Darius, puis Xerxès envahirent la Grèce, en 493 et 480 avant J.-C., les sanctuaires helléniques furent pillés à leur tour. Les Perses en emportèrent les trésors, les statues, les ex-votos à travers toute l'Asie jusqu'à Suse, dont les Achéménides avaient fait leur capitale, et ils les installèrent dans leurs propres temples, comme des trophées de leurs victoires. Lorsqu'à son tour Alexandre, en 331, envahit l'Orient, en vengeur de la race hellénique, il fit main basse sur les immenses trésors de Suse ; il retrouva dans cette capitale les chefs-d'œuvre artistiques de la Grèce, en particulier les statues en bronze des tyrannicides Harmodius et Aristogiton, que Xerxès avait enlevées à Athènes : le conquérant macédonien se fit un plaisir de les renvoyer aux Athéniens. Le temple de Didyme, auprès de Milet, avait été pillé, comme tous les autres, par Darius et par Xerxès, et ses richesses emportées à Suse. Quel ne fut pas l'étonnement de M. de Morgan lorsqu'il retrouva, au cours de ses fouilles, un énorme osselet en bronze, du poids de 96 kilogrammes, qui porte une inscription grecque du VIIe siècle avant notre ère, inscription qui raconte que cet objet singulier est dédié par un habitant de Milet à Apollon Didyméen ! Ainsi, voilà un ex-voto du



FIGURINES D'OR ET DE LAPIS-LAZULI
(Sépulture achéménide de Suse).



AMULETTES
(Sépulture achéménide de Suse).

temple de Didyme, que les Perses de Darius emportèrent à Suse et qui revient aujourd'hui sur les bords de la Seine, pour le grand étonnement des Parisiens! Cet osselet monstrueux est muni de deux poignées pour en faciliter le transport; vous remarquerez que celle du haut est usée par suite d'un frottement prolongé : c'est la trace de la tige de fer ou du crochet qui s'y trouvait engagé, pour ce long exode qu'on lui fit accomplir de Milet à Suse! L'histoire ainsi, Protée aux mille formes, se recommence sans cesse sous ses multiples transformations, et nos temps modernes eux-mêmes nous fourniraient maints exemples analogues aux épisodes que nous venons de raconter.

Vous contemplerez bien d'autres choses curieuses dans l'exposition provisoire de M. de Morgan, au Grand Palais; l'espace me manque pour y insister ici. Je ne puis pourtant omettre de signaler au moins cette série considérable de pierres ovoïdes, analogues au fameux *Caillou Michaux* du Cabinet des Médailles. Le nom original de ces monuments est *Koudourrou*, qui correspond à l'idée de « borne, limite ». Ce sont des titres de propriété rurale délivrés à des personnages de marque ou à des temples par les souverains de Babylone. Outre des inscriptions, les *Koudourrou* sont couverts de bas-reliefs sur lesquels on voit les figures monstrueuses des dieux et des démons sous la garde desquels était placé le contrat ou qui devaient punir ceux qui oseraient altérer le monument et ses inscriptions. Ces bas-reliefs où l'on voit les divinités babyloniennes accompagnées de leurs *totems*, sont d'un style médiocre sans doute, mais bien curieuses et étranges sont les images qu'ils représentent.

Il faut aussi remarquer en passant le *Bas-relief de la Fileuse*, sculpture chaldéenne du temps d'Assurbanipal ou de Nabuchodonosor, qui représente une femme assise sur un tabouret, les jambes croisées et les pieds en dehors, à la manière des tailleurs; elle tient son fuseau des deux mains; devant elle, une table surmontée d'un poisson; derrière elle, une esclave agite le chasse-mouches. Ces figures joufflues, ce costume et cette attitude conventionnelle, rappellent les bas-reliefs de Khorsabad, au Louvre, qui représentent les eunuques des palais ninivites.

Enfin, ce que le public amateur des belles choses artistiques admirera surtout, dans l'infinie variété de l'exposition de M. de Morgan, ce sont les bijoux d'or incrustés de pierreries, qui proviennent d'un tombeau de femme

de l'époque des Perses Achéménides. Ces bracelets, ces pendeloques, ces perles d'or, ces multiples rangées de colliers richissimes, témoins du luxe inoui de la cour des Perses, sont faits pour nous éblouir. Mais, au point de vue de l'histoire de l'art dans l'antiquité, ils comportent plus d'un ensei-



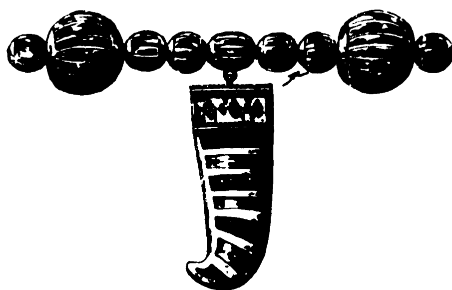
Bas-relief de la Fileuse
(Grandeur de l'original).

gnement précieux. La tête des lions est d'un style qui confirme ce que nous savions déjà, à savoir que les meilleurs artistes grecs travaillaient, à Suse, à la solde des princes achéménides qui les avaient appelés auprès d'eux. Ces pendeloques, en forme de virgules, qui représentent les frisures de la crinière des lions sont d'un bel effet, et une innovation artistique singulièrement originale dans un art tout décoratif et conventionnel. L'incrustation des gemmes, enfin, dans des bâtes d'or d'une prodigieuse délicatesse, n'a, dans aucune civilisation, été poussée aussi loin que nous la

voyons ici. Il faut regarder à la loupe ces minuscules et élégants alvéoles gemmés : c'est la perfection du genre, et ces somptueux bijoux du ve-ive siècle sont destinés à prendre une place prépondérante dans la question si controversée de l'origine de l'orfèvrerie cloisonnée.

Tels sont, sommairement esquissés et vus à vol d'oiseau, quelques-uns des résultats de cette première campagne de la mission de M. de Morgan à Suse. Nous n'avons rien dit des débris de briques vernissées qui se rapportent à des monuments analogues aux grandes frises de la mission Dieulafoy ; nous n'avons rien dit des statuettes en terre cuite babyloniennes et des monuments de la période hellénique, puis des belles faïences des temps sassanides et arabes. C'est que ces objets, quelque intéressants qu'ils soient, rentrent dans des séries moins originales et connues par ailleurs. Il nous eut fallu aussi parler d'une suite importante de monuments et d'estampages, recueillis sur d'autres points de la Perse, où M. de Morgan ou quelqu'un de ses zélés collaborateurs se sont transportés, afin d'y prendre pied et d'y assurer nos droits à fouiller. Mais l'espace nous manque. Du moins, par cette présentation sommaire, les lecteurs de la *Revue* auront quelque idée du but que poursuit la Délégation en Perse, de l'étendue immense de son champ de recherches, de son importance pour la science et pour l'histoire de l'art ; ils penseront avec nous que les hommes courageux qui ont entrepris une telle œuvre ont bien mérité de la science française.

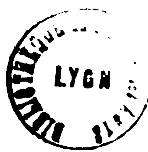
E. BABELON.




Cinq
DE GRAVURE Sur



Frontispice du Catalogue de l'Exposition de la Gravure sur bois
(bois original d'Auguste Lepère).


LYON

L'EXPOSITION DE LA GRAVURE SUR BOIS[1]

II

LE BOIS ANCIEN

(Fin).



P.-E. Vibert. — Ex libris (bois original).

Passé le milieu du xvi[e] siècle, c'est l'heure critique pour la gravure sur bois. Toutefois, la décadence ne se précipite pas si rapidement que l'on ne trouve encore à glaner parmi les publications illustrées de nos éditeurs de Lyon ou de Paris, les Marnef, les Jean de Tournes, les Roville, les Barthélemy Honorati; et, entre tous les artistes dont les noms sont parvenus jusqu'à nous, il convient de mentionner : Bernard Salomon, dit le Petit Bernard, qui fournit aux imprimeurs lyonnais quantité de vignettes habiles et soignées, comme celles des *Figures de la Bible* (1553) et des *Métamorphoses* d'Ovide (1557); Cornélis de La Haye, dit Corneille de Lyon, auquel sont attribués les portraits délicatement traités du *Promptuaire des médailles*, et les remarquables figures de l'*Entrée de Henri II à Lyon, en 1549;* Jean Cousin et ses frontispices, ornements et encadrements, etc.

Mais tenue en particulière estime par les artistes de l'école de Fontainebleau, pour la fidélité et la facilité avec laquelle elle rend les enche-

1. Second article. Voir la *Revue* du 10 avril 1902, t. XI, p. 279. — Les illustrations originales inédites, qui accompagnent le présent article, sont empruntées, pour la plupart, au *Catalogue de l'Exposition de la gravure sur bois*, publié par la Librairie de l'Art ancien et moderne.

vêtements de leurs compositions surchargées, la gravure en taille-douce empiète peu à peu sur le domaine de la gravure en relief : elle lui a pris l'estampe, d'abord ; elle la chassera bientôt du livre.



E. FLORIAN. — CROQUIS (bois original).

Dès lors, c'est le néant, ou peu s'en faut : au siècle pompeux, le burin et l'eau-forte triomphent ; au siècle gracieux, on raffine sur la taille-douce : on a la gravure au pointillé, la gravure en manière noire, la gravure au lavis, la gravure dans le genre du crayon. Quelle place serait-il venu prendre, auprès de toutes ces joliesses, le pauvre vieux bois d'antan, dont la vigueur et la rudesse faisaient tout le charme ? Il eût fait la figure d'un rustre égaré dans Trianon ! On l'aperçoit ici et là, dans un en-tête ou dans un fleuron ; mais combien il est lourd et sans élégance, combien il laisse deviner le travail routinier et tout matériel du praticien ! La mode est ailleurs...

Or, c'est précisément pendant cette période de décadence en Occident, que la gravure sur bois, introduite au Japon par les Chinois, voit éclore en Orient ses plus complets chefs-d'œuvre : elle sera le seul genre de gravure employé par les Japonais, et, depuis les illustrations du roman *Isé Monogatari* (1604) et les premières estampes religieuses du commencement du XVIIe siècle, jusqu'aux ouvrages du moderne Hokousaï, une filière ininterrompue d'artistes permet d'en suivre les progrès incessants.

Dès 1700, les Japonais ont approfondi toutes les ressources du procédé : à cette époque, Ishigava Moronobou, encore archaïque, termine sa carrière d'illustrateur fécond, et Tari-i Kiyonobou, qui a inventé l'impression en couleurs, en 1695, commence à l'appliquer aux images volantes, où les portraits d'acteurs et les scènes de théâtre ont remplacé les sujets religieux.

Au XVIIIe siècle, le livre à figures persiste, témoin les œuvres de Sukénobou, le peintre de la femme japonaise (vers 1730), mais l'estampe, soit séparée, soit en album, prend une importance considérable. Après le perfectionnement du tirage en couleurs par Katsukava Shunshô et ses élèves



Baude. — Portrait de Chardin.

Shunyei et Shunkô, il semble qu'il n'y ait plus de genres qu'on ne puisse aborder : faits historiques, batailles, scènes de roman ou de théâtre, paysages, animaux, etc. De 1770 à 1800, c'est l'apogée : l'époque du gracieux Harcenobou, de Kiyonaga, de Yeishi, de Toyokouni l'ancien, d'Outamaro, etc. Des personnages d'une vie intense, des paysages d'une synthèse admirable de justesse, un dessin libre et nerveux, une couleur discrètement harmonieuse, qui semble accessoire et qui est nécessaire, tout, jusqu'à ce merveilleux papier du Japon, soyeux et doré, tout est qualités dans ces gravures.



E. Laboureur. — L'Étal (réduction d'un bois original).

Le XIX[e] siècle ne fera pas mieux : sans cesser d'être vivantes, les œuvres de Kounisada, de Toyokouni le jeune, de Kouniyoshi et du paysagiste Hiroshigué, n'iront pas sans un léger maniérisme. Heureusement, Hokousaï (1760-1849) viendra couronner cette histoire, Hokousaï, le fondateur de l'école populaire, dont l'œuvre est évaluée à trente mille dessins ou peintures, Hokousaï, « le peintre universel qui, avec le dessin le plus vivant, a reproduit l'homme, la femme, l'oiseau, le poisson, l'arbre, la fleur, le brin d'herbe..., et fait entrer en son œuvre l'humanité entière de son pays, dans une réalité échappant aux exigences nobles de la peinture de là-bas[1] ».

Il faut avouer que l'Europe a bien peu de choses à mettre en regard de ce splendide mouvement : rien au XVII[e] siècle, presque rien au XVIII[e]. Au

1. Ed. de Goncourt, *Hokousaï*.

milieu de l'abandon général, les deux Papillon tentent une restauration; mais quelle que soit leur ténacité, elle s'émousse contre l'indifférence des amateurs. Il convient cependant de rendre justice à ces audacieux. Le père, Jean Papillon (1661-1723) a mis le meilleur de ses efforts dans les trente-six illustrations exécutées d'après Sébastien Le Clerc, pour une édition de la *Bible;* le fils, Jean-Michel, est apprécié pour la bonne tenue des motifs d'ornements dont il enrichit quantité d'ouvrages (entre autres l'édition des *Fables* de La Fontaine, illustrées par Oudry). Mais ni les vignettes du premier, ni les fleurons du second, ni même son *Traité historique et pratique de la gravure sur bois*, ne purent enrayer le mouvement et remettre en honneur « les beautés de cet art auquel bien des gens, par prévention, ne trouvent ni agrément ni grâce[1] ».

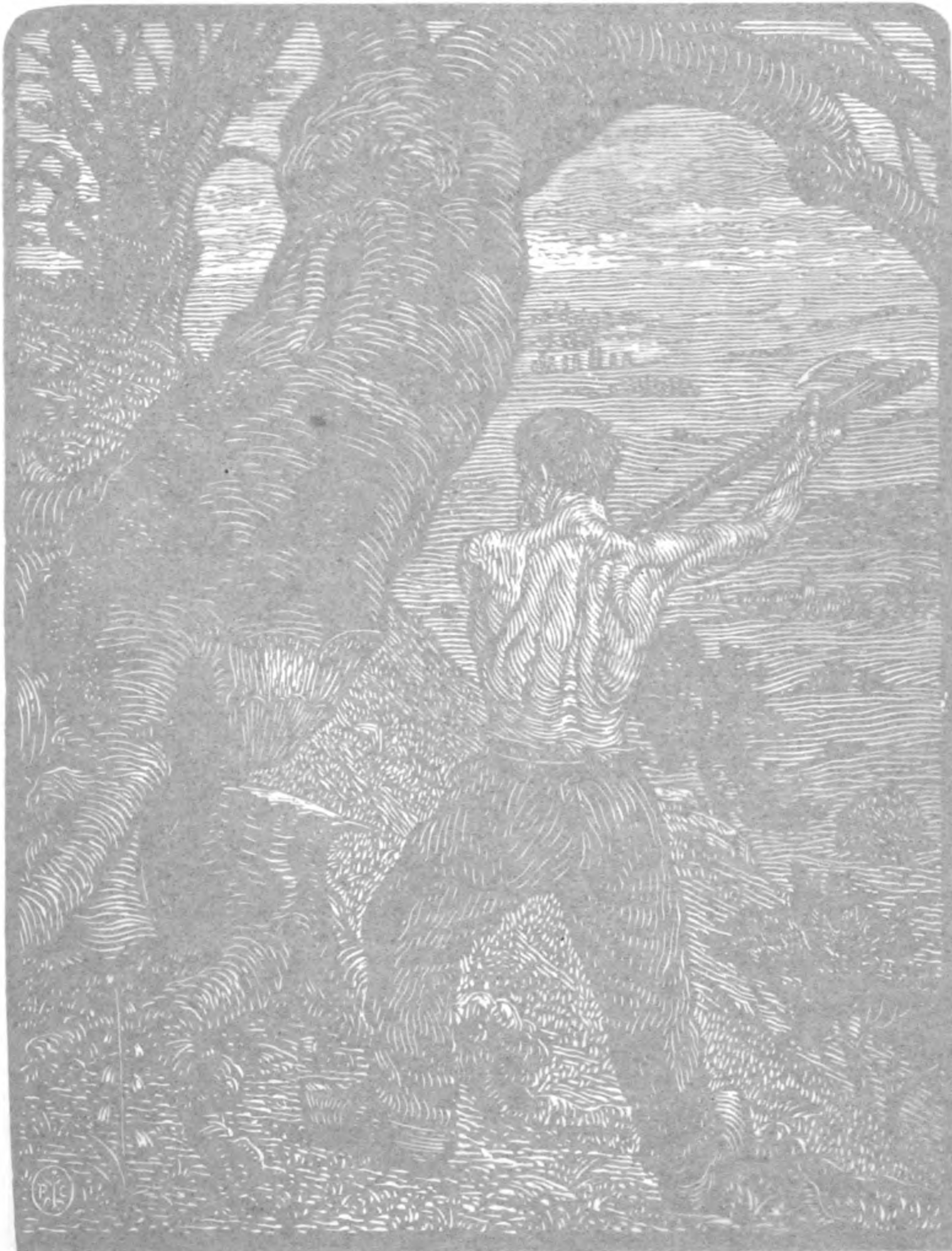
Ni agrément ni grâce : en France, peut-être, car, en Angleterre, on avait alors une tout autre manière de voir, et, après être demeuré constamment en arrière, depuis le *Catéchisme* de Cranmer et ses bois dessinés par Holbein, on commençait à regagner le temps perdu : Thomas Bewick aidant, on ne tarda pas à se trouver en tête du mouvement.



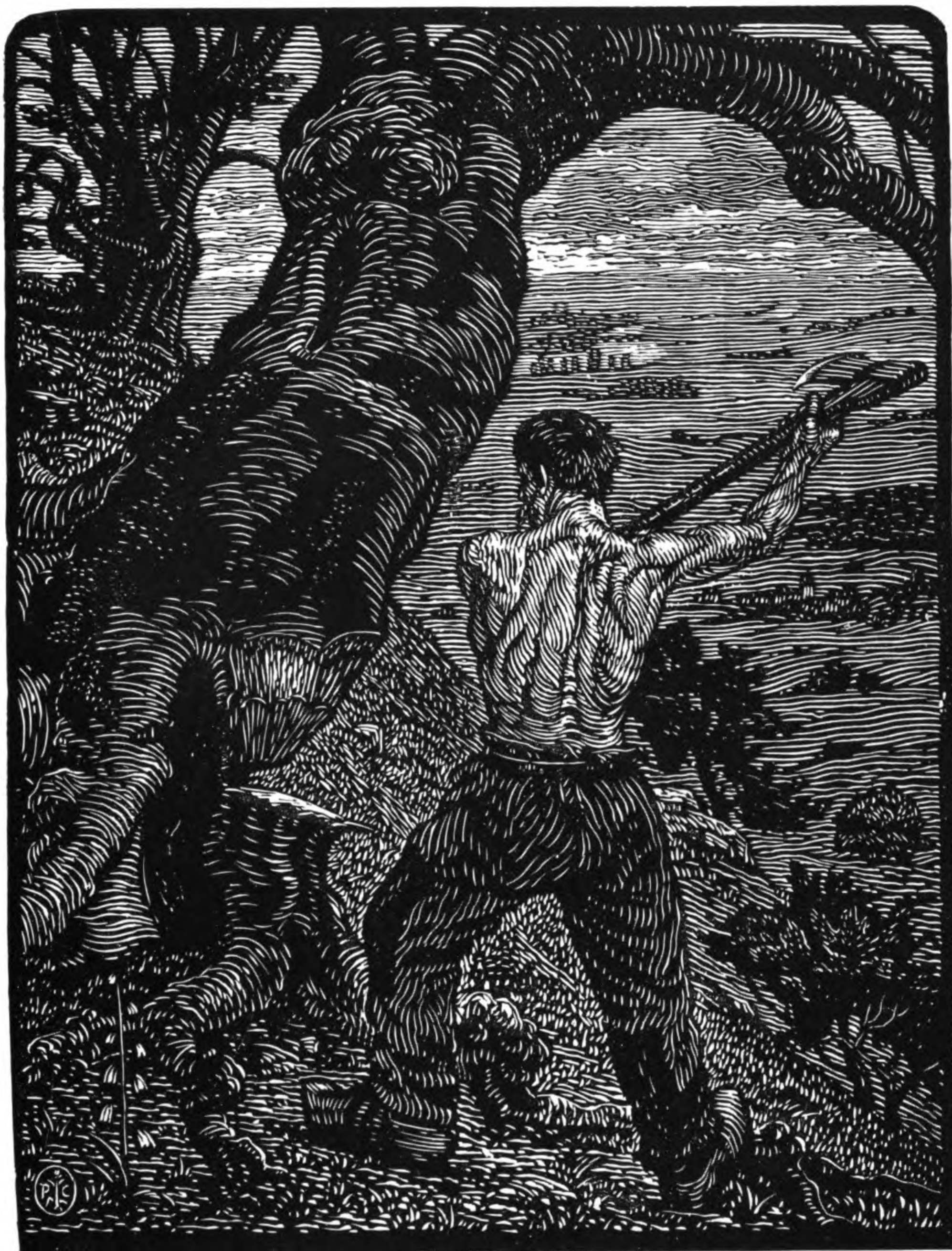
Perrichon. — Jeune Mère (bois original).

Ce *self-made man*, qui n'avait pas vingt ans quand la Société des Arts de Londres, au concours de 1771, le classa premier entre tous les graveurs sur bois anglais, connaissait à fond la grammaire de son art; en exécutant, pour ses débuts, des schémas destinés à l'illustration d'un traité d'arpentage, il acquit cette taille un peu sèche, mais d'une distribution parfaitement logique, qui, apportée chez

1. J.-M. Papillon, *Traité historique et pratique de la gravure sur bois.* — Paris, 1766, 3 tome en 2 vol. in-8°.



[illegible]

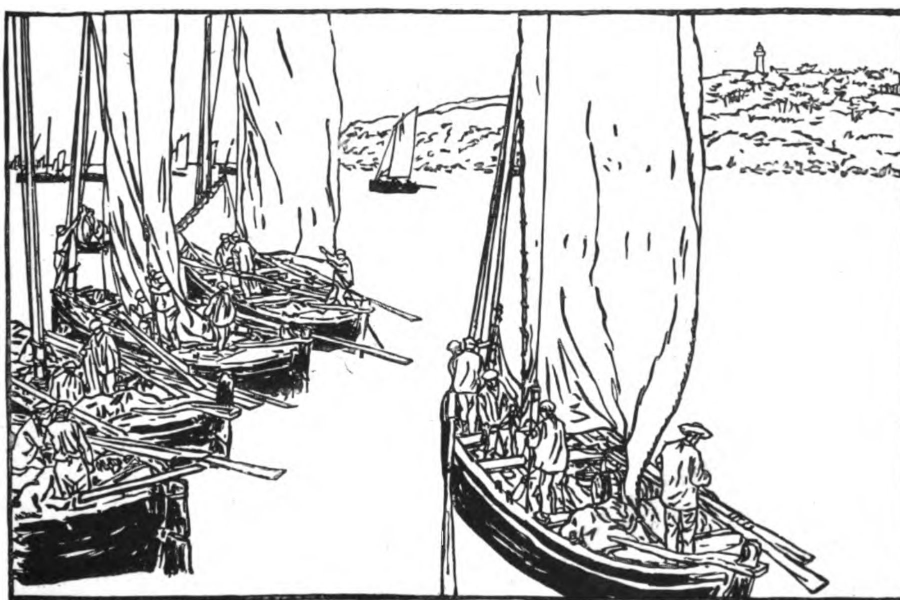


Dr Colin. — Bûcheron.



nous, quarante ans plus tard, par ses élèves, amena la renaissance de notre gravure en relief.

En outre, il grava lui-même ses propres dessins, — des animaux surtout, sa spécialité, — et revint à la méthode des vieux maîtres qui, s'ils ne creusaient pas tous le bois de leur propre main, exécutaient du moins leurs dessins directement sur le bloc et en cernaient même, au besoin, les



Henri Rivière. — Départ de bateaux a Tréboul
(réduction du trait noir d'un bois original en couleur).

traits d'un coup de canif, laissant au praticien le soin de les dégager, en abattant les parties inutiles du bois. Cette opération, extrêmement délicate, exigeait autant d'habileté que de temps; en effet, comme on se servait alors de blocs en bois de poirier coupés *de fil*, c'est-à-dire dans le sens longitudinal, le praticien s'exposait à rencontrer et à soulever la fibre du bois, et son travail devenait plus particulièrement minutieux dans les tailles croisées — « coupe » et « recoupe » —, alors que les traits à cerner et les copeaux à faire sauter étaient d'une ténuité infinie. Thomas Bewick sut remédier à ces inconvénients, en substituant au poirier *de fil* le buis *de bout*, c'est-à-dire un bois d'une fibre plus serrée et coupé dans le sens

horizontal, que l'on n'a pas cessé d'employer depuis lors. Il offrit plus de promptitude et de sûreté au travail des artistes, mais, par suite de la finesse extrême dont il était susceptible, il les poussa peu à peu à délaisser la gravure de traits au bénéfice de la gravure de teinte : c'est dans cette lutte entre le trait et la teinte que se résumera toute l'histoire du « bois » au XIXe siècle.

III

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

On divisera cette guerre de Cent-Ans — comme l'Autre — en quatre périodes.

La première, qui est celle des préparations, s'ouvre avec le siècle et va jusqu'aux environs de 1830 : on la peut conter en dix lignes. Mauvais débuts pour nous : tandis que, de l'autre côté du détroit, Nesbit, Wright, Clennel, Branston, les Thompson, et autres élèves de Th. Bewick, continuent la manière de leur maitre, un seul artiste répond en France à l'appel de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale, qui ouvre, en 1805, un concours entre les graveurs sur bois. Cinq ans après, pénurie plus complète encore : c'est un graveur en relief sur pierre, qui obtient la récompense! La réaction se dessine en 1817, quand, sur la demande de la maison Didot, Ch. Thompson vient ouvrir à Paris un cours de gravure sur bois : Brévière, Best et Porret s'y perfectionnent, et voici la deuxième période.

Restauration complète, épanouissement parfait, surabondance de productions : c'est l'époque romantique, de 1830 aux alentours de 1860.

Sur les dessins de Tony Johannot, de Jean Gigoux, de Raffet, de Grandville, de Charlet, d'Horace Vernet, de Devéria, de Gavarni, de Daumier, dessins exécutés précisément en vue d'une traduction par la gravure au trait, Brévière, Best et Porret, le triumvirat des rénovateurs, et leurs élèves Cherrier, Andrew, Leloir, Hotelin, Régnier, enlèvent par milliers les vraies gravures de reproduction, traduisant en rigoureux facsimilés les vignettes qui leur servent de prototypes.

Et si nous voulons caractériser l'influence de chacun des trois rénovateurs principaux, nous dirons, avec M. H. Beraldi, que « si Brévière a été le premier à pratiquer de nouveau la gravure sur bois en France, si Best, avec



Bois japonais. — 17.



Bois japonais. — Chimoyo-no-Hôshi

(*Les Étoiles d'une nuit glaciale*).



ses associés et son atelier, représente l'immense développement industriel du bois par l'illustration des journaux, Porret, lui, est le premier qui ait gravé de *jolis* bois, obtenu un résultat artistique et dégagé une nouvelle formule d'illustration pour le livre [1] ».



HENRI PAILLARD. — CANAL A BRUGES
(bois original pour *Bruges la Morte*).

Le journal illustré, c'est *La Mode*, fondée en 1829 et dont le titre, dessiné par Johannot et gravé par Porret, est considéré comme le premier bois romantique, *Le Magasin pittoresque* (1833), *L'Illustration* (1846), *Le Monde illustré* (1857), etc.

Le livre illustré, c'est l'*Histoire du roi de Bohême* (dessins de Johannot, 1830), le *Gil Blas* (dessins de J. Gigoux, 1835), le *Molière* et le *Don Quichotte* (dessins de Johannot, 1835), le *Gulliver* (dessins de Grandville, 1835), le *Paul et Virginie* (édition Curmer, 1838), et combien d'autres encore ! En Allemagne, c'est l'*Histoire de Frédéric le Grand* (*Geschichte Friedrichs des Grossen*, Leipzig, 1840), ce livre si curieux, dont les illustrations par Menzel, d'abord lourdement gravées en France dans les ateliers A. B. L. (Andrew, Best, Leloir), s'allègent, se dégagent, s'affinent à mesure que le dessinateur se pénètre des nécessités du procédé et



HENRI PAILLARD. — MAISONS DU BÉGUINAGE A BRUGES
(bois original pour *Bruges la Morte*).

1. H. BERALDI, *Les Graveurs du XIX[e] siècle*, art. *Porret*.



P.-E. Vibert. — La Ronde (bois original).

inculque aux tailleurs de bois allemands l'art de suivre son trait sans broncher.

Dix ans plus tard, c'est encore la perfection, avec le *Journal de l'expédition des Portes-de-Fer* (Raffet, Decamps et Dauzats, gravés par Lavoignat, 1844); avec *Lazarilles de Tormes*, de Mendoza, et les *Contes rémois*, de Chevigné (Meissonier *del.* et Lavoignat *sculps.*). Puis, Gustave Doré apparaît : la gravure sur bois va dévier. C'est la troisième période qui commence, le règne de la teinte, le triomphe de la gravure dite « d'interprétation ».

Faire porter au seul Gustave Doré tout le poids de la faute commise alors serait évidemment exagéré : du jour où un journal voulut reproduire, par la gravure sur bois, un tableau ou un dessin qui n'avaient pas été exécutés en vue d'une traduction par ce procédé, du jour où un graveur dut travailler le bois d'après un dessin où il trouvait non pas simplement *des traits* à dégager, mais *des teintes* à rendre suivant son inspiration personnelle, l'interprétation remplaça la traduction. Sans doute, l'*Enfer*, la *Bible*, le *Don Quichotte*, illustrés par Gustave Doré, sont remplis d'exemples de cette manière nouvelle, mais les dessins du même Doré pour les *Contes drolatiques*, le *Tour du monde*, offrent en revanche un bon nombre de vignettes au trait, gravées suivant la vraie formule. Que Pisan et A.-F. Pannemaker aient fait œuvre d'artistes, dans le sens contraire à cette formule, cela est incontestable : mais il est incontestable aussi que leurs successeurs, partis à fond dans cette voie, se virent emportés par leur élan et ne surent plus s'arrêter.

Prodigieusement experts, ils s'habituèrent au tour de force quotidien et jouèrent, à tous les coups, la difficulté. Ils abordèrent tous les sujets indistinctement, et, l'illustration ne leur suffisant plus, ils se lancèrent dans la reproduction de tableaux. La photographie leur prêta son appui et devint

J. B[illegible]and — Prin[illegible]



J. Beltrand — Printemps.



leur collaboratrice indispensable : au lieu de dessiner l'œuvre à graver, ils la photographièrent sur le bois, et, avec une habileté de main qui déconcerte, ils s'évertuèrent à faire rendre au bois tous les effets de la taille-douce. La planche est désormais entièrement couverte de tailles fines et serrées, poussées jusqu'aux bords mêmes, minces dans les parties claires et s'épais-



E. Laboureur. — La Procession (réduction d'un bois original).

sissant dans les ombres : au demeurant, d'ensemble terne et lourd, et faisant tache au milieu d'un texte typographique, pour autant qu'on l'associe encore à ce texte. Voir les œuvres de St. Pannemaker, Ch. Baude, Huyot, Bellenger, Léveillé, Langeval, Dauvergne, etc.

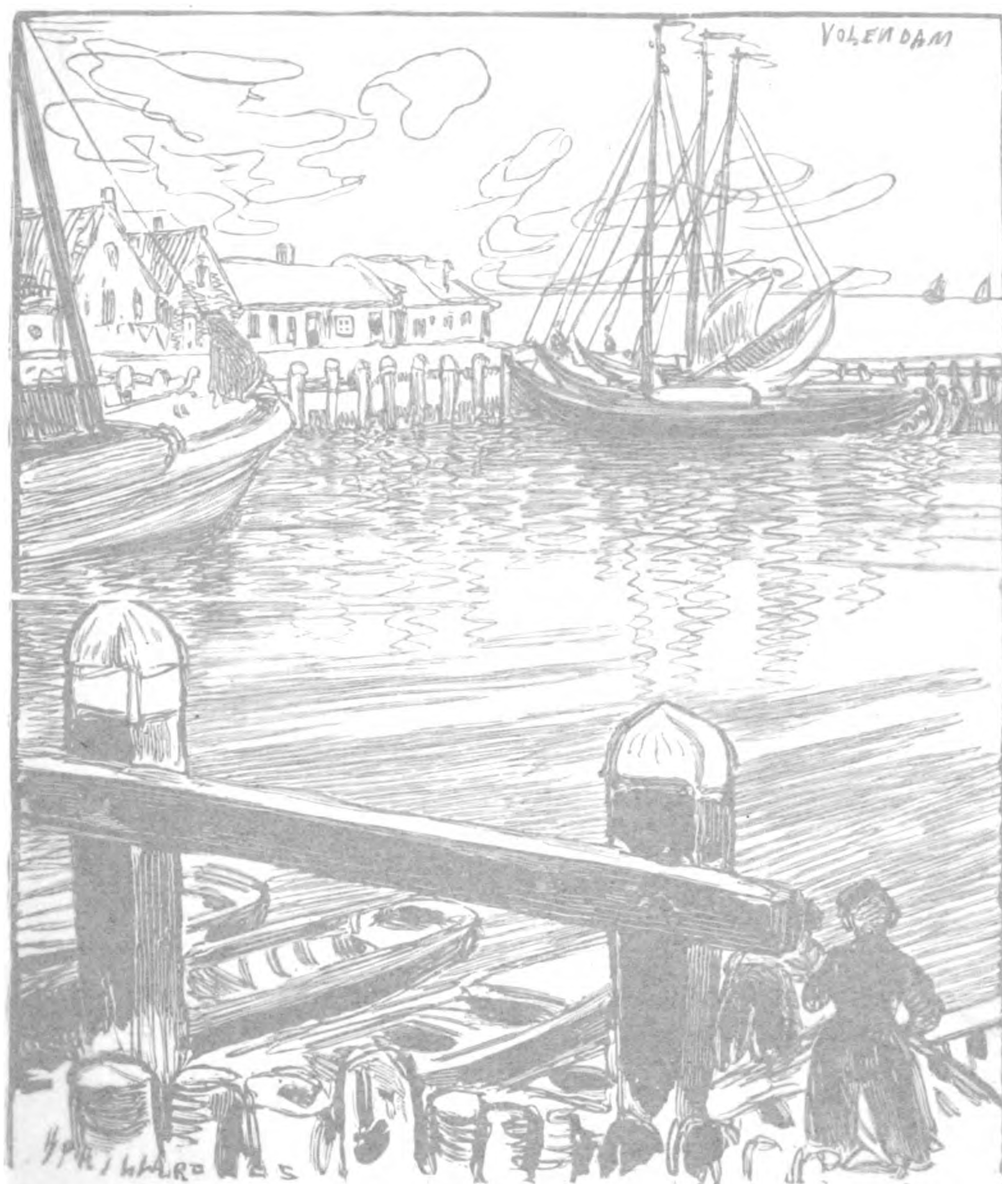
Ceux-là sont, malgré tout, des artistes : leur point de départ est faux, certes, mais, dès l'instant qu'ils réalisent leur idéal et parviennent, en atteignant le *summum* de perfection, à faire rendre au bois tout ce qu'il est capable d'exprimer (et même davantage !), nous devons tenir compte de la sincérité et de la tenue de leurs travaux.

Mais combien montrèrent de semblables qualités ?

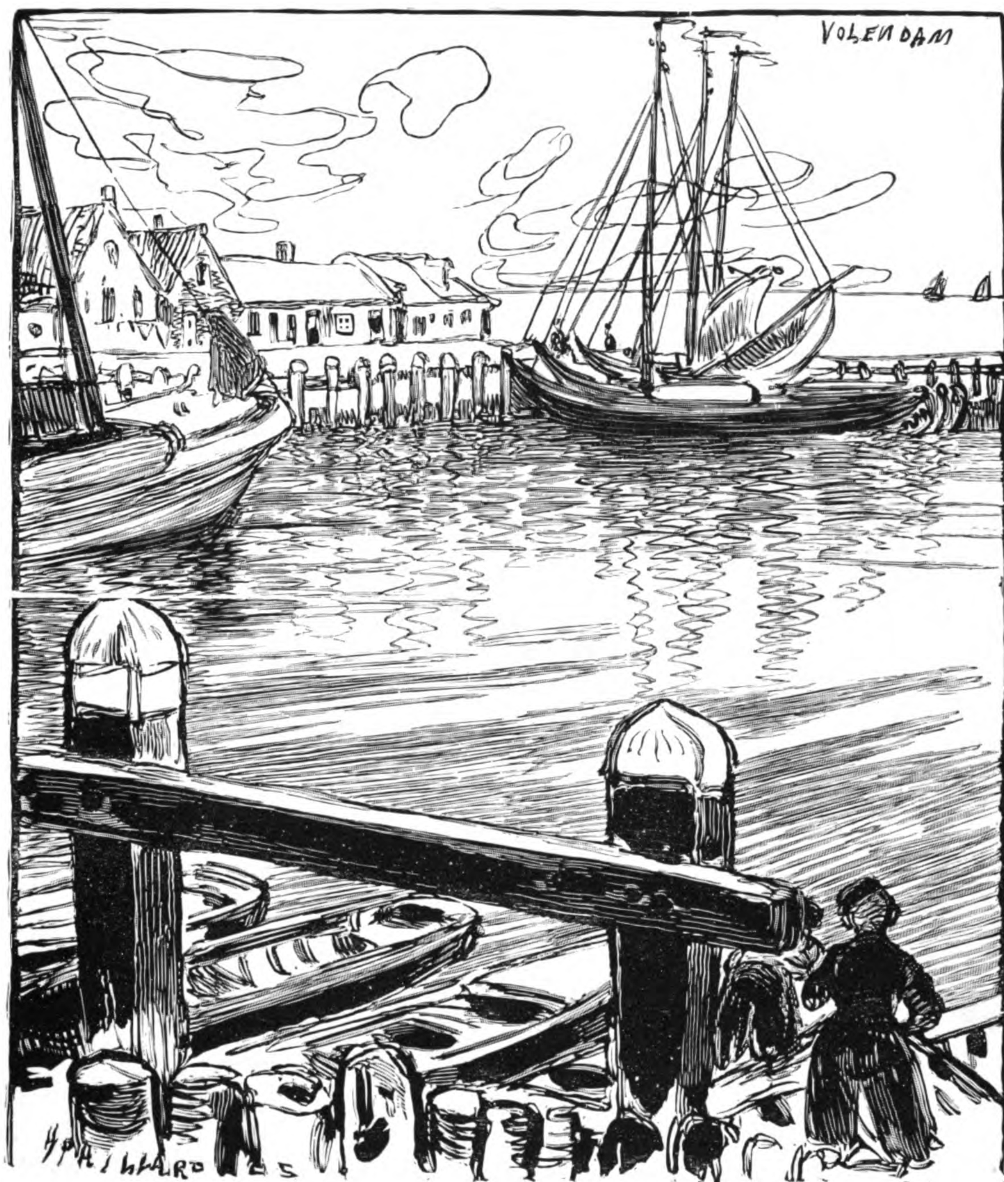
Avec la vogue croissante des livres et des journaux illustrés, on perfectionne les procédés mécaniques de reproduction, notamment par l'invention de la similigravure. Les graveurs sur bois vont être supplantés ? Que non pas ! La similigravure leur porte ombrage ; c'est bien : ils imiteront, ils « contreferont » la similigravure. Et dès lors, adieu fac-similés, traduction, blanc et noir ! Vive le métier uniforme, l'habileté manuelle, sans plus ! Vive la taille lilliputienne, avec ses gris d'une ténuité de photogravure ! Voilà le beau bois, le bois américain, le bois de fabrication, le bois d'usine... Demandez le beau bois...

Non ! ne le demandez plus : il a eu son heure, mais son heure est passée ; actuellement, il s'efforce de faire bonne contenance dans quelques journaux et quelques livres, mais il perd chaque jour du terrain : bientôt les procédés mécaniques le tueront, et, soit dit en passant, il ne l'aura pas volé ! Autre chose aussi hâtera sa fin : un mouvement de réaction, en présence duquel nous sommes depuis une quinzaine d'années et dont les efforts — comme je disais en commençant cette étude — ne tendent à rien moins qu'à rendre à la gravure sur bois toute sa vigueur et sa franchise primitives. Et nous voici arrivés à la quatrième période : l'histoire d'hier et d'aujourd'hui.

Vers 1846, un jeune dessinateur du nom d'Edmond Morin, qui collaborait au *Monde illustré* et au *Magasin pittoresque*, s'en fut à Londres, où l'*Illustrated London News* l'accueillit aussitôt : là « travaillait » aussi J. Gilbert (plus tard Sir John Gilbert, R. A.), qui exerça sur notre compatriote la plus salutaire des influences. Au contact de ce dessinateur à la personnalité si tranchée, Edmond Morin comprit que l'illustration courante des périodiques, d'après les faits-divers quotidiens, pouvait bien n'être pas purement une affaire de métier et se relever de quelque saveur d'art. Il se pénétra aussi de cet axiome, trop souvent méconnu des éditeurs comme aussi des artistes, qu'un dessinateur, dont les œuvres seront reproduites par la gravure sur bois, doit travailler en vue de cette reproduction, c'est-à-dire savoir se borner à des indications sommaires d'effet et de modelé. Ainsi armé, il revint en France, et, vingt-cinq ans durant, ses dessins merveilleux proclamèrent, tant dans les numéros du *Monde illustré* que dans des livres comme *Monsieur, Madame et Bébé* (1878), *Les Contes d'un vieil enfant*, etc., l'accord parfait du *black and white*. Certes, il ne fut pas sans sacrifier parfois à la


VOLENDAM

[illegible] — [illegible]



PAILLARD. — VOLENDAM.



teinte, mais du moins, en dessinant lui-même ses bois, comme Gustave Doré, comme Sir John Gilbert, comme Ch. Keene, du *Punch*, et les autres membres de l'école de dessinateurs sur bois, les « Soixante », Millais, H. Hunt, Rossetti, Fred Walker, etc., il sut indiquer au graveur la direction de ses tailles et l'empêcha ainsi d'interpréter en le contraignant à traduire. A son tour, il influa sur ses voisins, et tel graveur qui, comme Méaulle, avait accoutumé d'aligner la plus pure « taille-à-la-Pannemaker », saisit avec empressement toutes les occasions qui lui furent offertes d'en secouer le joug. C'était le commencement de l'évolution.



E. Dété. — Gravure d'après G. Scott pour *Stello*, d'A. de Vigny.

Quelques années avant la mort d'Edmond Morin (1882), un nouveau dessinateur était entré au *Monde illustré*, qui, par sa netteté de coup-d'œil, sa sûreté de main, sa puissante faculté de synthétiser les coloris et les formes, semblait avoir été choisi par Morin lui-même pour être son légataire universel : il s'appelait Samuel Urrabieta, et il est célèbre sous le nom de Daniel Vierge. Ses dessins les plus importants étaient gravés par un artiste d'une trentaine d'années, élève de l'anglais Smeeton, et qui signait Auguste Lepère : son travail franc, libre, souple, et malgré cela dosé avec sagesse, ne cherchant pas à vouloir trop prouver, servait à merveille l'illustrateur. Il semblait qu'on eût là une collaboration intime et complète.

Un jour pourtant, Lepère montra qu'il y avait mieux encore, et de même que Fantin-Latour et Chéret allaient rénover la lithographie originale, de même que Bracquemond, Buhot et Chauvel se livraient à l'eau-forte

originale, de même il se lança dans le « bois » original et se mit à graver ses propres dessins. Alors, maître de ses moyens, libre de traduire selon ses désirs ce qu'il dessinait à sa guise, il remonta peu à peu le courant, et, grâce à son talent — un des plus admirables de notre époque — la gravure sur bois purifiée connut de nouveau le beau noir et le beau blanc qui sont sa raison d'être.

Autour de lui se groupent les « ouvriers de la première heure », et ces « ouvriers » sont des artistes comme Eugène Dété et Henri Paillard, tous deux élèves de Smeeton, ou comme Tony Beltrand, un disciple converti de Pannemaker. Puis, chaque année amène avec elle son contingent de nouvelles recrues. Résultat : en 1889, le « bois » français d'illustration triomphe à l'Exposition universelle, et pour peu que nous interrogions les *magazines* d'alors — non les livres, où la taille-douce règne en maîtresse — ils nous résumeront les positions des deux partis. A *L'Illustration*, Pannemaker et A. Bellenger, au *Monde illustré*, Baude et Léveillé, tous d'une maîtrise absolue en leur genre, font les hors-texte, les grands « bois » d'interprétation ; par contre, la manière libre est représentée ici par Beltrand et Dété, là par Léon Ruffe, un élève de Baude, qui cherche à s'affranchir. A *La Vie illustrée*, c'est mieux encore : Lepère montre le chemin, suivi de près par Mlle Genty, H. Paillard, Ruffe, Viéjo, et de plus loin par Florian, qui se dégage lentement de la teinte. Au *Magasin pittoresque*, avec Léveillé, Thiriat, etc., on s'évertue dans la minutie et le fignolage. En somme, la situation est à peu près égale de part et d'autre : les disciples de Lepère ont vite rejoint leurs adversaires; ils les dépasseront aisément.

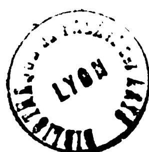
C'est au cours des dix dernières années que s'accomplit cette évolution, dont l'honneur revient en grande partie aux bibliophiles, et M. Henri Beraldi ne nous en voudra pas — dût sa modestie en souffrir — de signaler ses « états de service » dans cette campagne artistique. C'est lui, en effet, qui confia à Auguste Lepère l'illustration (dessins et gravures sur bois) des *Paysages parisiens*, d'Émile Goudeau (1892), et du *Paris au hasard*, de Montorgueil (1895); c'est lui qui dirigea, pour le compte de la Société des Amis des livres, la publication des *Zouaves et Chasseurs à pied*, du duc d'Aumale (1896), avec les vignettes de Ch. Morel, gravées par H. Paillard, Cl. Bellenger, Léveillé et F. Noël; et ceux qui voudront apprécier à leur valeur exacte ces trois chefs-d'œuvre typographiques devront, après les





Bois japonais. — Chimoyo-no-Hôshi

(Les Étoiles d'une nuit glaciale).



avoir feuilletés lentement, méditer la brochure que le maître aquafortiste, M. Bracquemond, leur a consacrée, et qui est bien le plaidoyer le plus éloquent et le plus lumineux que l'on ait jamais écrit en faveur de l'estampe en général et de la gravure sur bois en particulier[1]. C'est encore à la



TONY BELTRAND. — PAYSANNE DU MARAIS (VENDÉE)
(bois original).

demande du même H. Beraldi que Paillard illustre de bois originaux le *Paris-Staff*, d'Émile Goudeau, qui vient de paraître, après avoir gravé les vignettes de Jouas pour les *Poèmes parisiens*, du même auteur.

Entre temps, une revue spéciale se fonde, *L'Image*, et sur la couverture de son premier fascicule s'étale, en une écriture fioriturée, d'un gothique

1. BRACQUEMOND, *Étude sur la gravure sur bois et la lithographie*. Paris, imp. pour H. Beraldi, 1897, in-8°.

un peu bien allemand, cette profession de foi superbe : « Cette revue a été fondée par la Société corporative des graveurs sur bois français, en l'année 1896, pour la conservation d'un art que les procédés mécaniques tendent à faire disparaître. » Irréprochable publication de bibliophiles, qu'une durée éphémère préserva de tout avilissement et qui ne faillit point à ses promesses, *L'Image* offrit des dessins de L.-O. Merson, Jeanniot, Steinlen, Carrière, Chéret, Vierge, Renouard, Mucha, Helleu, de Feure, Willette, etc., gravés par Lepère, Paillard, Dété, Dutheil, J. et T. Bertrand, Labat, Andrin, Romagnol, Thévenin, Dauvergne, Florian, C. Bellenger, Gusman, Ruffe, etc. (tous les genres, comme on voit); sans préjudice de gravures sur bois originales signées: Lepère, Laboureur, Paillard, T. Beltrand, A. Ardail, H. Rivière, G. d'Espagnat, Lucien Pissarro, E. Jeanniot, Valloton, etc. Ensemble unique de talents robustes voués, sans souci de lucre, à la poursuite d'un commun idéal !

N'en déplaise à l'excellent « éditeur d'art » qui s'élevait, en 1898, contre « ce retour en arrière, ce prétendu besoin de graver à la hache d'abordage », et soutenait que, « pour être logiques, ces graveurs devraient habiter les cavernes de nos ancêtres et manger avec leurs doigts », il y eut un bénéfice, au bout de cette tentative : le bois d'illustration, que nous étions obligés, en 1889, d'étudier dans les journaux illustrés, fit dans le livre une rentrée triomphale, et, depuis lors, il n'a pas cessé d'y tenir bellement sa place.

Les exemples sont assez récents pour dispenser d'une énumération qui tirerait en longueur. Pourtant, force est bien de mentionner quelques-uns des plus marquants, depuis les bois originaux de Florian pour l'*Almanach du bibliophile de 1899* (Pelletan) jusqu'aux bois originaux de Paillard pour *Bruges la morte*, de Rodenbach (Carteret, 1900); depuis le *Stello*, de Vigny (1899), avec les illustrations de Scott, gravées par Eug. Dété, jusqu'au *Chien de Brisquet*, de Nodier (Pelletan, 1900), avec les vignettes de Steinlen, gravées par Froment, Deloche, E. et F. Florian, et la *Maison du Chat qui pelote*, de Balzac (Conquet, 1899), dessins de Dunki, gravés par Maurice Baud ; et, pour prendre un exemple dans le livre courant, le livre « à trois-cinquante », *Boule de suif*, le dernier volume paru dans la collection illustrée des œuvres complètes de Maupassant, publiées chez Ollendorff, et qui est orné de dessins de Jeanniot, parfaitement rendus par Lemoine. Les voilà, les effets du « retour en arrière », les voilà bien !



Le « Livre de Figures » (bois original de M. A. Ardail.).



Parallèlement : *Nantes en 1900*, suite d'eaux-fortes et de bois, dessinés, gravés et imprimés par Auguste Lepère ; bois en couleurs du même, et bois en couleurs d'Henri Rivière, qui lui aussi dessine, grave et imprime ses pages de nature, simples, fortes, savoureuses; bois originaux de Georges d'Espagñat (notamment pour les *Saintes* de Rémy de Gourmont); de Georges Auriol, fantaisiste et délicat ; de A. Ardail, un buriniste qui fait du bois comme passe-temps; de Pierre-Eugène Vibert, un nouveau venu qui progresse rapidement ; néo-xylographies de Valloton et de Laboureur. Toujours les effets du « retour en arrière » ! A l'étranger : c'est l'Anglais William Nicholson, synthétique et précis, avec son *Petit Album carré des animaux*, son *Alphabet*, ses *Portraits*, qui lui valent, comme entrée de jeu, une médaille d'or à la dernière Universelle ; c'est aussi le Bavarois Joseph Sattler, dont l'album *La Guerre des paysans* est une des suites d'estampes les plus complètes que l'on ait publiée de longtemps...



G. d'Espagnat.
L'Homme a la clochette
(bois original).

A tous ceux-là, qui se sont dit : « Sur des pensers nouveaux, faisons des bois anciens », la gravure sur bois est redevable de sa vie nouvelle, de sa force et de sa santé. Tout serait donc parfait si, dans la moitié au moins des livres illustrés par ce procédé, l'interprétation ne s'était sournoisement glissée à la suite du facsimilé. A qui la faute? Aux éditeurs d'abord, qui n'ont pas tous « dans l'œil » la belle page typographique, l' « habillage » savant d'une image par

le texte, avec la réserve de blancs adéquats aux noirs employés, — et dont certains même ne reculent pas devant l'illustration par la photographie d'après nature : gestes gauches de modèles d'occasion, reproduits par la tache boueuse d'une similigravure !

Mais plus coupables encore sont les dessinateurs, puisque la plupart d'entre eux ne veulent pas consentir à préparer leurs vignettes à l'intention des graveurs. Ceux-ci, tous d'une habileté consommée, fournissent ce qu'on leur demande, car... il faut vivre. Le pis, c'est que, trois fois sur quatre, le public se laisse tromper par le travail du graveur et que son acrobatie le plonge à ce point dans l'admiration, qu'il en oublie la valeur propre du dessin : d'où cette perversion du goût qui faisait dire à ce visiteur de la galerie Mazarine, en s'arrêtant devant les *Simulachres de la mort :* « Ah ! en a-t-on fait des progrès depuis cette époque-là ! »

Aussi voudrions-nous que ce fût l'enseignement fructueux et le bénéfice immédiat de l'exposition de la gravure sur bois, dont cette esquisse historique est le compte rendu sommaire, de donner à nos illustrateurs le sentiment du travail en collaboration. Le XXe siècle a trouvé la gravure sur bois renouvelée, rajeunie, modernisée, toute prête au chef-d'œuvre. L'éditeur, après des errements plus ou moins lucratifs, y revient peu à peu; le graveur est capable de toutes les audaces; le dessinateur a du talent à revendre : pourquoi l'union de ces trois forces ne nous offrirait-elle pas plus souvent l'occasion d'applaudir à l'apparition d'un beau livre, illustré par le seul procédé qui soit vraiment typographique ?

ÉMILE DACIER.





LA COLLECTION GEORGES LUTZ

En cette époque de l'année, d'une vie artistique si intense à Paris, où le monde des curieux se presse également aux Salons, à l'hôtel Drouot et à la galerie Georges Petit, nous ne retrouverons plus cette fois, parmi maints visages accoutumés, une figure bien connue et sûrement rencontrée partout où il y avait de la peinture à voir, celle de M. Georges Lutz, de l'aimable amateur à la barbe grise, à l'œil bleu, à la physionomie souriante, très accueillant, adorant causer d'art, retenant longuement son interlocuteur et ne le quittant jamais sans lui avoir bien fait promettre de venir visiter sa collection. Mais il sera parlé à nouveau de M. Lutz, ces jours prochains, et plus encore de ses tableaux qui passeront en vente d'ici peu, plusieurs déjà familiers même au grand public, comme ayant figuré à diverses expositions, la plupart réputés auprès des amateurs pour provenir de collections ou de ventes fameuses.

Avant qu'il ne reste plus, d'une galerie formée et soignée avec tant d'amour, que le vague du souvenir et la sèche précision d'un catalogue de

vente, rendons-lui une dernière visite, signalons quelques-uns de ses morceaux les plus précieux, efforçons-nous surtout de dégager le caractère et l'esprit de sa composition.

Aux yeux de certains, M. Lutz apparaissait surtout comme le possesseur de la série de tableautins de Boilly, libéralement prêtés à la Centennale du Grand Palais et au Pavillon de la Ville de Paris en 1900, — d'où le surnom familier de *père Boilly*, dont le gratifiait à chaque rencontre tel de nos collectionneurs, celui-ci épris, avant tout, des grands noms du XVIII[e] siècle proprement dit. Pour d'autres, plus près d'ailleurs de la vérité, notre amateur se rangeait parmi les fidèles de l'école de 1830. Enfin la critique la plus récente savait gré à M. Lutz de s'être montré un précurseur dans l'admiration et la recherche de certains artistes modernes trop longtemps méconnus, Servin, Lépine et surtout Jongkind. En réalité et d'une façon générale, M. Lutz fut avant tout un sincère et un fervent de l'art; il sut s'instruire et se former seul, et n'en devança pas moins l'opinion de ses contemporains; de même, avec des ressources forcément restreintes, il réussit à former une galerie d'une importance et d'une tenue remarquables, où, malgré l'éclectisme de certains voisinages, se révèle la sûreté de goût du véritable amateur.

D'origine étrangère, mais dès longtemps naturalisé français, M. Lutz, fils de modestes artisans, avait débuté tout jeune à Paris dans l'industrie qui devait l'enrichir. Installé en plein centre de ce quartier de corroyeurs qu'il fournissait de machines de sa fabrication, parfois même de son invention, il commença de bonne heure à suspendre quelques tableaux aux murs de l'appartement qu'il habitait, rue Beaurepaire, au-dessus de ses bureaux. Il ne devait jamais quitter cet entresol dont le cadre intime et bourgeois n'était pas sans contraster avec la richesse de la collection qu'il finit par renfermer. Retiré des affaires après fortune faite, M. Lutz put s'adonner à l'aise à ses goûts, et devint l'amateur assidu aux expositions et aux ventes, sans cesse en tournée chez les marchands, grands et petits, ou chez les artistes, — tel enfin que chacun de nous se le rappelle.

La première impression que produit la collection Lutz, — questions d'abondance, de richesse et de valeur vénale mises à part, — est l'étonnement. On est tout d'abord surpris, presque gêné, de rencontrer auprès du groupe compact des maîtres de 1830 et consorts, formant ici le gros de

la collection, la notable et fameuse série des Boilly, dont on s'explique d'autant moins la présence en un pareil milieu qu'ils ne sont, à vrai dire, accompagnés d'aucun autre tableau ancien, à peine un Aubry, un Lépicié, un De Marne insignifiants. Alors qu'apparaît aisément pourquoi M. Lutz plaça, en toute logique, Jongkind, Lépine ou Servin, dans sa galerie, après Corot et Dupré, et de même rangea Daumier auprès de Delacroix, on ne saurait comprendre autrement que par antithèse comment l'amateur qui groupait si heureusement les peintres du XIXe siècle unis par la vision la plus sincère et la traduction la plus directement inspirée de la nature, fit une place d'honneur au milieu d'eux à un artiste souvent charmant, certes, mais dont les qualités d'élégance et de facilité, vite banales, sont en si complète contradiction avec les leurs. Mais autant demander la stricte raison à un amoureux dans ses passions qu'à un collectionneur dans ses goûts. Tel ne vante que la beauté des brunes, qui les oubliera toutes à maintes reprises pour la mignardise d'une blonde; de même, M. Lutz, si sensible à l'accent de vérité et de nature des maîtres de 1830, n'en constituait pas moins auprès d'eux la série de ses Boilly, la plus riche sans doute que jamais amateur ait possédée.



GERVEX. — PORTRAIT DE M. GEORGES LUTZ

Boilly est donc ici tout entier, avec ses qualités d'observation fine et

souriante, de rendu méticuleux, de travail honnête, qui forçent toujours l'admiration, mais aussi avec ses défauts, plus sensibles encore quand plusieurs de ses tableaux se trouvent réunis et que s'aperçoivent ainsi d'autant mieux, le côté froid et conventionnel de la peinture, la banalité des personnages aux mêmes types constamment répétés, la disposition tout artificielle des compositions.

Né à La Bassée, près de Lille, en 1761, Boilly montre bien dans sa manière son origine et son époque. Il dérive autant des petits maîtres des écoles du Nord que de nos peintres du XVIIIe siècle. Mais, s'il possède encore la touche aiguë et le précieux du détail, la matière fluide et brillante des premiers, en un mot s'il s'est assimilé, avec un rare bonheur, le côté en quelque sorte extérieur de leurs procédés, il n'a pas hérité en même temps de leurs qualités profondes. Il n'a guère compris cette science de l'ambiance et des valeurs, cet accord des tonalités où excellaient les Hollandais. Quand Boilly veut faire du clair-obscur, il passe littéralement du noir sur une partie de sa composition, qui devient, de ce fait, plus plate encore; toujours il manque d'atmosphère et de profondeur. De même, si Boilly reste bien de son temps par le charme et l'élégance voulus de ses sujets, l'adresse et le piquant dans l'arrangement des costumes, ainsi que par la recherche et l'emploi des colorations claires, il n'a ni la libre fantaisie, ni la finesse d'œil, ni la fraîcheur de touche de nos peintres du XVIIIe siècle proprement dit. Toujours il reste le dessinateur impeccable, le lithographe myope détaillant de trop près, morceau par morceau, son ouvrage; il y a en lui du peintre sur porcelaine, au faire coupant et froid, à la main exercée à finir du premier coup, sans reprise possible. Mais, sous le bénéfice de ces réserves, qu'il n'est peut-être pas inutile de formuler en un temps où la mode, si dure pour l'artiste à la fin de sa carrière, pousse à un taux excessif ses moindres compositions, il faut rendre justice au talent de Boilly, à ce qu'il y a surtout de foncièrement honnête, et même de sincère en un certain sens, chez ce petit maître qui, du moins, n'esquive aucune difficulté dans la manière qu'il a suivie.

Des quelque vingt Boilly que présente la collection Lutz, décrits et catalogués dans l'ouvrage de M. H. Harrisse, certains sont de curieuses pages d'histoire parisienne anecdotique ou rappellent des coins et des types pittoresques du début du XIXe siècle; ainsi, cette *Distribution de vin et de*

comestibles aux Champs-Élysées (1822), composition très importante pour le maître, ou cette *Entrée du théâtre de l'Ambigu à une représentation gratuite* (du Salon de 1819 et de la collection du duc de Berry), guère moins remplie de quantité de petits personnages ; enfin, le *Jardin turc*, les *Petits Savoyards* et ce *Coin du café Foy*, étude pour le tableau l'*Intérieur d'un*



BOILLY. — LA MAIN CHAUDE

café, du musée Condé à Chantilly ; les autres font partie de ces scènes familières, gracieuses ou sentimentales, bien connues par la gravure pour la plupart, fort recherchées et chèrement payées aujourd'hui et dont les titres indiquent tout de suite le sujet et l'esprit, la *Main chaude*, la *Frayeur*, la *Peur du chien*, l'*Heureuse mère*, etc. ; enfin, quelques-uns de ces petits portraits que Boilly fabriqua, dit-on, par centaines, ne sauraient manquer ici, accompagnés de celui de *La Fille du peintre*, de grandeur naturelle.

Les admirateurs de ce maître, qui sont légion aujourd'hui, auront donc

de quoi se régaler ici, mais pour importante et de grosse valeur pécuniaire au cours du jour que soit la série des Boilly, on pourrait cependant la supposer absente sans que la collection Lutz y perdit grand'chose de son intérêt, tant elle se présente surtout à nos yeux comme un remarquable groupement d'œuvres d'artistes du XIX[e] siècle que rapproche une communauté de vision émue et de traduction sincère de la nature.

Aussi, bien que Géricault, ce grand précurseur de la peinture moderne, figure ici avec un magistral *Trompette de hussards*, vraie page de musée (collections Maujeau, de Guntzburg et Defoer; exposition des Cent chefs-d'œuvre, 1883), et Delacroix, son glorieux successeur, avec ce *Lion dévorant un Arabe*, d'une rare puissance de couleur et d'effet (mêmes collections), ce sont les paysagistes qui tiennent avant tout la première place, ceux de l'école de 1830 d'abord, maîtres incontestés et que l'on ne saurait croire aujourd'hui avoir été un moment si discutés, et aussi ceux des peintres d'époque plus récente que M. Lutz pensait, non sans raison, pouvoir leur adjoindre.

Corot est ici, comme toujours, au premier rang, avec ce merveilleux *Lac de Garde*, page capitale dans son œuvre, avec aussi un choix de toiles, moins connues, tout aussi attirantes cependant, où se retrouve tout entier l'admirable artiste, le peintre-poète par excellence du paysage moderne, qui sut allier quelque chose de l'ordonnance savante des anciens maîtres à une vision plus fraîche, à une exécution plus simple d'aspect, mais plus délicatement nuancée, et qui, en fin de compte, a doté la nature d'un charme plus sensible à nos yeux.

Ce fut un des premiers achats de M. Lutz, alors nouveau marié, que cet admirable *Matin*, nacré, perlé, doré tout à la fois, et les 4.000 francs de son acquisition avaient paru alors une grosse somme pour le jeune ménage. Plus tard, l'heureux amateur pouvait suspendre, auprès de cette belle pièce de début, une page autrement fameuse, le *Lac de Garde*, des collections Perreau, Defoer et Albert Wolf, exposé en 1883 aux Cent chefs-d'œuvre. Tout l'art de Corot est dans cette pure merveille d'arrangement, dans ces rochers et dans ces beaux arbres du premier plan, d'une si majestueuse allure, dans ce lointain léger, dans cette atmosphère brillante et argentée qui emplit et illumine toute la toile. Et, auprès de cette peinture d'une si rare importance, il faut s'arrêter encore devant la *Matinée de printemps*, le


Ricard pinx



Ricard pinx.

Melle DE CALONNE

Revue de l'Art ancien et moderne — Imp. Georges Petit



Petit Pont, l'*Abreuvoir sous les saules*, le *Laboureur (effet du soir)*, et devant ces *Saules* d'une si plaisante ordonnance, toutes pages dignes du grand nom qu'elles portent.

De la glorieuse phalange des maîtres de 1830, Daubigny nous paraît celui qui souffre le plus peut-être du voisinage de Corot, n'ayant pas, en apparence s'entend, comme celui-ci ou comme Diaz, Rousseau et Dupré, par exemple, une manière aussi franchement personnelle et originale ; sa vision semble plus lourde, plus terre-à-terre, sans parti pris, son exécution plus robuste, usant de pâtes un peu égales ; mais dans ses meilleurs ouvrages, comme dans ces *Bords de l'Oise*, aux feuillages si heureusement nuancés, il est bien poète, lui aussi, poète au chant grave et sonore, moins attendri peut-être, mais guère moins attachant.

Dupré aime l'ombre qui baigne les dessous de la verdure, enveloppe les détails, engraisse et estompe les formes ; aussi quelle recherche de tonalités profondes, de sombres transparences, quel emploi de pâtes savoureuses ! Poursuivant la tradition des Anglais, notamment de Bonington et de Constable, il vise plus qu'eux encore à la riche matière et à l'effet de clair-obscur, mais son art reste d'un moderne, sachant traduire dans de petits cadres, comme cette *Saulaie* et ce *Retour à la ferme*, deux chefs-d'œuvre grands chacun comme un carnet d'écolier, toute la grandeur et la vérité du paysage.

D'aspect autrement sec et brillant, s'imposant par le dessin le plus serré, l'exécution la plus précieuse, Rousseau semble avoir pris à Hobbema le secret du feuillé des arbres, et ce tableautin aux dimensions exiguës, les *Bords de l'Oise*, jadis exposé aux Cent chefs-d'œuvre (1883), peinture lumineuse et papillotante, apparaît quelque peu comme la nature même vue par le gros bout de la lorgnette. Diaz, dont l'*Heureuse famille* montre l'habileté coutumière à grouper des personnages, à faire chatoyer les couleurs vives des étoffes, se révèle maître paysagiste avec cette *Mare*, précieuse d'exécution comme un Rousseau, mais d'une pâte plus nourrie, d'une couleur plus soutenue.

Auprès de ces peintres les mieux représentés ici, nous trouvons leurs commensaux ordinaires : Troyon, avec un *Orage*, des bestiaux effrayés s'enlevant vigoureusement sur le ciel sombre ; Millet, avec un *Paysage d'Auvergne*, pastel d'aspect très clair ; Jacque, avec ses moutons accoutumés, en

Troupeau au bord d'une mare; Courbet, avec la *Grève*, la *Vague* et la *Marée montante*, celle-ci traitée moins lourdement qu'à l'ordinaire; Decamps enfin, avec un *Paysan napolitain*, scène d'intérieur, et des *Chevaux de labour à la porte d'une ferme*. Parmi tous ces artistes s'imposant par l'effet de lumière et le charme du rendu, Français, dessinateur plus serré, moins peintre au sens où nous entendons ce mot aujourd'hui, détonne moins qu'on ne l'imaginerait, avec cette *Route de Combes-la-Ville*, d'une mise en page et d'une vision toutes modernes, tandis que M. Harpignies, dont le beau talent se maintient toujours sans défaillance, se retrouve avec ses qualités de majestueuse ordonnance, d'exécution robuste et de couleur volontairement un peu lourde, dans cet ouvrage typique de sa main, le *Gros chêne*, du Salon de 1895.

Bien qu'il ait trop souvent dépensé un admirable talent dans des toiles insignifiantes ou dans des redites innombrables des mêmes sites et des mêmes effets, M. Ziem mérite d'avoir de ses ouvrages dans toute grande collection de tableaux modernes. Cette *Tour de Léandre*, précieuse petite toile, montre, réunies à souhait, toutes les qualités de l'artiste, la sûreté de dessin et le fouillé de ses premières œuvres, la vision lumineuse et le chatoiement des plus récentes.

E. Isabey représente parfaitement l'école du paysage romantique avec son exagération du pittoresque et ses effets de convention. Le *Petit port*, les *Bateaux de pêche à marée basse* sont des meilleurs exemples de cette manière savante et fausse, agréable cependant, que pratiqua aussi en son début son élève Jongkind, un des maîtres préférés de notre amateur.

Maintes fois on a raconté la première visite de M. Lutz à Jongkind, alors ignoré, et décrit cet atelier dont la tenue ne rappelait que par le contraste le plus violent la légendaire propreté de la Hollande, patrie du peintre, atelier où des pigeons familiers s'ébattaient à l'aise dans le désarroi des meubles, où l'on tira de dessous le lit tableaux et études pour les montrer à l'acheteur. Une connaissance faite dans de telles conditions se changea vite en amitié réciproque, et la collection Lutz peut montrer aujourd'hui, par des spécimens nombreux, le talent de Jongkind sous tous ses aspects et faire comprendre la place de ce maître dans l'art contemporain.

Jongkind appartient, avant tout, à une époque de transition, se rattachant bien à ses prédécesseurs et à ses contemporains, mais annonçant de loin ceux qui le suivront. Le voici en son début, trahissant encore l'influence d'Isabey et du paysage romantique, dans ce *Rotterdam* daté



Henner. — Suzanne

de 1855, plaisant tableau mais d'un pittoresque arrangé, avec des oppositions trop voulues de lumière et d'ombre. L'étude et la fréquentation constante de la nature devaient vite dégager Jongkind de cette tradition ; il n'était pas, non plus, pour rien, originaire de cette Hollande, qui fut, de tous temps, terre de paysagistes ; comme ses compatriotes et contemporains Mauve, Bosboom, Mesdag et les Maris, il eut la vision nette du paysage de sa patrie, de ses horizons bas, de ses ciels mouvementés où

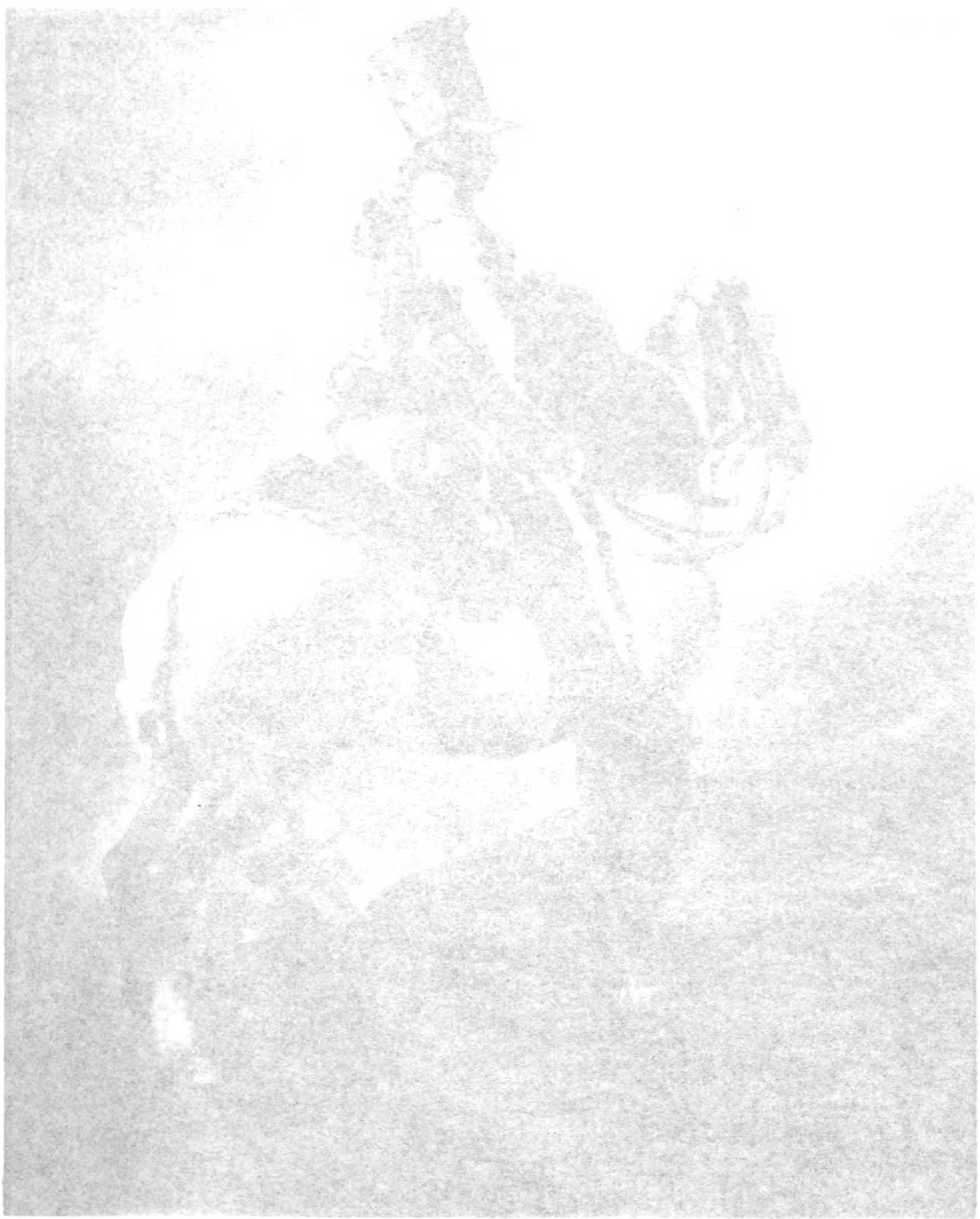
roulent de gros nuages gris, et, pour le traduire, il usa même de procédés analogues, posa d'une touche un peu lourde des pâtes épaisses, cependant que par le choix et la mise en page de certains sujets, il se rapprochait plus encore peut-être de ses glorieux ancêtres, les Van Goyen ou les Ostade, faisant courir comme eux dans la blancheur d'un paysage d'hiver, où s'aperçoivent quelques moulins, des silhouettes de patineurs le long d'un canal glacé.

Mais combien lui servit aussi de vivre en France près des maîtres de l'école de 1830, et quels enseignements n'en a-t-il pas reçus ! Il y a de la profondeur de Dupré dans l'enveloppe et la saveur de *La Meuse;* du charme exquis et de la fraîcheur argentine de Corot dans ce *Clair de lune;* à tous il doit quelque chose de sa compréhension de la nature.

Toutefois, l'originalité de Jongkind, cette vision si nette, cette sûreté de mise en page, cette exécution si sommaire d'aspect, s'affirment aussi dès le début de sa carrière. Dans ce *Campanile de Rotterdam*, daté de 1856, il y a encore des souvenirs flagrants d'Isabey et de Bonington, mais quelle maîtrise, dès la même année, quelle largeur de conception et de touche dans ce *Port de Rotterdam*, clair, nacré et embué à souhait, qui fait penser à quelque Ziem transposé, un Ziem qui eût traduit une Venise du Nord avec autant de bonheur qu'il a rendu parfois l'éclat et la couleur de la Reine de l'Adriatique.

Jongkind fut en outre un impressionniste, au meilleur sens du mot, saisissant tout de suite les éléments essentiels d'un effet lumineux, trouvant la formule la plus simple pour le rendre, et bien qu'on ne le classe guère d'ordinaire dans la nouvelle école, il mérite d'y prendre place comme un précurseur qui ne fut jamais dépassé. Regardez le *Canal de l'Escaut au printemps*, si lumineux, si prestement enlevé, ne diriez-vous pas un Sisley et des meilleurs, non de ces bariolages de bleu et de jaune que l'on nous sert trop souvent, mais un de ces paysages d'un gris finement nuancé, les plus complets de cet artiste.

Enfin si nous rappelons Jongkind aquarelliste, lavant avec une audace stupéfiante quelques traits de crayon de ces larges touches d'eau colorée, et montrant ainsi à la perfection, dans ces images où le blanc du papier joue un tel rôle, un bout de canal, un paysage, on n'en saurait rencontrer de plus hardie ni de plus lumineuse que cette *Vieille porte*



[illegible] il n'a même de procédés
[illegible] pâtes épaisses, cependant
[illegible] il se rapproche it
[illegible] les Van Goyen ou les
[illegible] d'un paysage d'hiver.
[illegible] de patineurs le long

[illegible] en France près des [illegible]
[illegible] pas reçus ! Il y a
[illegible] de *La* [illegible]
[illegible] de [illegible] et dans ce *Clair de*
[illegible] de la terre [illegible]

[illegible]

[illegible] le *Canal de* [illegible] Z-vous pas un Sisley [illegible] de jeune que l'on nous [illegible] mais [illegible] un gris finement nuancé [illegible]

[illegible] Jongkind [illegible] avant avec une audace [illegible] de larges touches d'eau colo[illegible] ces images où le blanc du [illegible] paysage, on n'en saurait [illegible] ni de plus [illegible] que cette *Vieille porte*



Th Géricault pinx

TROMPETTE DE HUSSARDS

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp Georges Petit



d'entrée de Rotterdam, datée de 1870 : claire vision d'un coin typique de Hollande, brillante comme tel tableautin à l'émail précieux de Berkheyde ou de Beerstraeten.

Passons rapidement devant Boudin et Lépine. La cote actuelle de leurs moindres ouvrages les surprendrait bien l'un et l'autre. Lépine ne se rendit-il pas un jour lui-même chez M. Lutz pour *voir* l'amateur qui avait acheté un de ses tableaux en vente publique ! *Le Pont Sully* montre bien ses qualités d'enveloppe et de finesse d'œil, avec ce quelque chose de mou dans la touche et de triste dans la couleur, et de même l'*Avant-port de Trouville* (de la collection Feydeau) est bien le Boudin typique, où, dans une dominante gris ardoise, sont indiqués à traits menus les maisons et les estacades, les petits bateaux et leurs agrès.

Servin mérite de nous arrêter un moment.

Peintre heureusement doué, mais mort sans avoir pu donner sa mesure, il se montre incapable de dégager sa propre personnalité de toutes les influences qu'il a subies. La collection Lutz contient les meilleures pages de cet artiste né, d'ailleurs, dans le quartier même de notre amateur, et ce sont ces tableaux : *Le Vin piqué*, *Le tir à l'arc à Villiers-sur-Morin*, *Le puits de mon charcutier* (ce dernier légué au Louvre par M. Lutz en même temps qu'un paysage de Jongkind), qui ont rappelé avec avantage le nom trop oublié de Servin aux dernières Expositions de 1889 et 1900. Ce fut un chercheur et un timide que ce Servin, accordant mal à son bagage de traditions romantiques un réalisme inspiré de Courbet, visant à l'effet pittoresque et au clair-obscur, mais alourdissant sa peinture par des empâtements excessifs, méritant cependant que la critique moderne, qui s'est tant occupée en ces dernières années de Boulard et de Cals, par exemple, le découvre aussi à son tour.

Bonvin n'a pas besoin d'être vanté ; c'est un maître, au talent quelquefois parfait et n'eût-il jamais signé que cette *École des frères*, il mériterait d'être célèbre. D'un sujet qui, en d'autres mains, serait resté facilement anecdotique ou plaisant, il a su faire une œuvre attachante, en même temps qu'un régal pour les yeux. Comme elle est simplement vraie, avec quelque chose de tristement comique, cette école de quartier pauvre, aux murs nus ornés seulement de devises, avec cette minuscule humanité déjà douloureuse qui la peuple ; mais quelle belle besogne de peintre, quelle

science de l'harmonie et des tonalités, quelle exécution précise sans sécheresse, quelle couleur pleine et sans crudités ! Comme Bonvin avait dû les regarder et les interroger souvent, ces bons vieux maîtres hollandais, les Peter de Hooghe et les Van der Meer de Delft ! On dirait même que c'est en mémoire de ce dernier qu'il a peint ces *Moines à l'étude*, ce personnage assis devant la fenêtre qui l'éclaire, cette carte géographique suspendue au mur, cette tablette chargée d'une sphère et de livres, cette porte ouverte au fond et montrant deux autres figures dans la pièce à côté ; rien n'y manque, jusqu'à certain petit dallage de carreaux noirs et blancs : on n'est pas plus Hollandais !

Mais l'honneur de Bonvin est d'avoir pris à ces maîtres leurs qualités profondes, leur science des valeurs et du ton et de les avoir appliquées à des sujets tout modernes, comme cette *École des frères*, si banale d'apparence, traduite si fidèlement et si sobrement; entre les mains d'un Boilly, par exemple, la même donnée serait devenue trop jolie ou trop sentimentale, n'eût plus intéressé que par la recherche du petit détail ; traduite par Daumier, au contraire, elle nous eût frappés plus fortement encore par un effet de clair-obscur violent, par l'outrance des silhouettes, par une vision de types devenus définitifs et inoubliables, Daumier, dont M. Lutz pouvait montrer plusieurs pages bien connues, l'*Amateur d'estampes* fouillant dans un carton; la *Baignade*, et, si jolie d'harmonie dorée, cette *Laveuse qui remonte du quai d'Anjou*, harassée, portant péniblement son paquet de linge et traînant son marmot, groupe qui s'enlève à contre-jour sur les maisons de la rive opposée, éclairées du soleil couchant.

Auprès de ces artistes qui, formant le gros de la collection Lutz, en donnent, selon nous, le véritable caractère, d'autres encore y figurent, montrant plus ou moins d'affinités avec les précédents. Le *Phébus et Borée*, de Meissonier, et la *Caravane*, de Fromentin, ne sont pas trop dépaysés en pareil milieu, où se montrent à l'aise Ribot avec son *Cimabuë et Giotto*, page d'un art austère ; M. Henner, avec une superbe étude de *Femme à l'œillet*, l'esquisse de la *Suzanne* du Luxembourg, et cette *Nymphe couchée au bord de l'eau*, à la chair veloutée et dorée, évoquant le souvenir des modèles du Titien ; enfin, faisant d'autant mieux valoir par contraste la précision du dessin de la *Jeanne la rousse*, de M. Jules Lefebvre, le *Portrait de Mlle de Calonne*, de Ricard, de la collection Feydeau, un des derniers achats

de M. Lutz, s'impose par le charme et la morbidesse d'un visage frais et jeune, supérieurement exprimé.

Il faudrait citer encore la série des bronzes de Barye en épreuves de choix ou aux patines remarquables, que M. Lutz, comme Thomy Thiéry, avait jugé le seul complément possible à sa galerie, offrant dans leurs dimensions réduites le style des ouvrages antiques et l'art des orfèvres de la Renaissance, unis au profond savoir de l'animalier moderne, parfaits chefs-d'œuvre dont certains, de quelques centimètres de haut, n'en donnent pas moins l'impression la plus forte de grandeur, de mouvement ou de férocité.

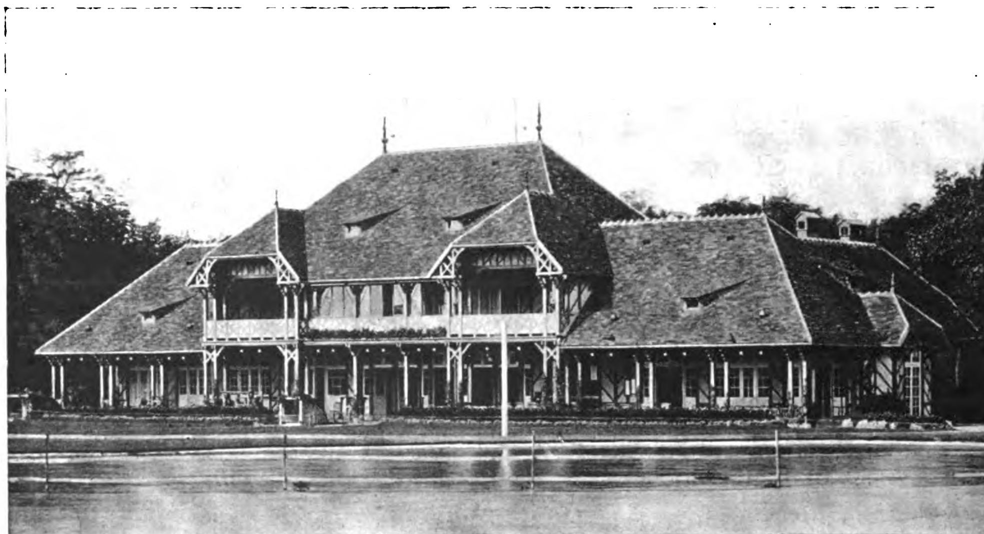


Corot. — La Saulaie

Ainsi, nous avons achevé notre tournée à travers la collection Lutz, galerie d'un homme de goût, d'un fervent de notre école de 1830 et des peintres qui s'y rattachent immédiatement ; de ceux-ci, notre amateur trouvait inutile d'augmenter le nombre par le groupe des impressionnistes ; il s'en tenait à Jongkind dans cette voie, et n'allait pas plus loin ; nous ne saurions le blâmer de cette réserve.

N'ayant ni les ressources, ni l'emplacement pour ne composer sa galerie que de chefs-d'œuvre ou de pages célèbres, M. Lutz sut du moins, des maîtres qu'il avait si judicieusement choisis, réunir des ouvrages typiques de la manière de chacun, et ceci, en terminant, méritait encore une fois d'être rappelé.

Marcel NICOLLE.



LES SALONS DE 1902

L'ARCHITECTURE

Quelques notes sur la composition de cette exposition périodique renseigneraient utilement le public choisi, mais peut-être peu enthousiasmé de nos sévères dessins, sur la façon dont elle se recrute.

A la Société des Artistes français, notre section, moins agitée que ses sœurs, n'éprouve pas le besoin fréquent de renouveler ses statuts, de retoucher ses règlements, et, comme sanction à des préoccupations souvent trop minuscules, de renverser le comité qu'elle vient d'élire pour lui apprendre à diriger la Société, c'est-à-dire à donner satisfaction à une centaine de personnes remuantes, parlant sans mandat précis au nom de trois mille cinq cents sociétaires, et réclamant quelque bagatelle intéressant seulement une minorité dans une sous-section.

On remet pourtant tous les ans à l'étude, — c'est la règle, — les articles de son règlement ; mais jusqu'ici le suffrage universel à plusieurs degrés,

et parfois direct, qui préside à nos récompenses et à notre réglementation, ne bouleverse que rarement les traditions débattues par nos devanciers.

L'expérience a dès longtemps dicté de fermer la porte du Salon aux projets purement scolaires, et c'est un spectacle suggestif que l'adresse déployée quelquefois par nos jeunes gens, précocement avides de publicité, pour dépister à cet effet l'attention du jury d'admission, recruté pour une bonne part parmi le jury de l'École des Beaux-Arts. Il ne faudrait pas répondre qu'on ne trouverait pas quelque infraction à notre règle prudente dans les admissions de cette année.



LEFORT. — ÉGLISE DE THAULÉ (FINISTÈRE).

Quoi qu'il en soit, ce sage parti comporte des exceptions. On ne considère pas comme concours scolaires les épreuves du grand prix de Rome auxquelles théoriquement sont admis tous les Français, mais qu'abordent seulement en réalité les architectes de la rue Bonaparte. C'est une sorte d'appel toléré à un grand jury, à un autre jury ; mais comme tous les éléments de la cause ne sont pas représentés au procès, le nouveau verdict ne saurait être probant, bien que le résultat fréquent de cette consultation soit que les concurrents battus, — d'ailleurs souvent bien méritants, — accumulent ici récompenses, médailles, etc., qui les mettent, au point de vue du Salon, en avance sur leurs collègues précédemment heureux, occupés aux chères études de la villa Médicis.

C'est ainsi qu'un ex-compétiteur, M. Arfvidson, nous soumet d'anciens sujets : une église votive dans un pèlerinage célèbre et un palais pour la

réception des hôtes de la France, grandes compositions qui ont figuré à leur heure au quai Malaquais.

On ne repousse pas non plus les projets sur lesquels nos élèves ont obtenu le diplôme sanctionnant leurs études : c'est bien en réalité pourtant un diplôme scolaire ; mais les lauréats ont choisi leur sujet et mené leur travail dans la plus absolue liberté, comme on prépare une thèse pour son doctorat. C'est le commencement de l'indépendance : on aurait eu mauvaise grâce à tenir rigueur à des jeunes gens heureux de se produire pour la première fois en public, hors de la tutelle de ces maîtres qu'en général ils aiment, mais qui sont toujours les maîtres, sans les assimiler à celui du chien de La Fontaine.

Ces œuvres sont singulièrement nombreuses, et il y aurait injustice à ne pas les nommer, quelque préférence que nous accordions aux compositions rigoureusement pratiques, visant des réalités et asservies aux difficultés de la réalisation matérielle.

Sauf erreur, paraissent être de ce nombre :

Une pouponnière, de M. Adda ;

Un cottage normand, de M. Bassompierre ;

Un cercle d'éducation populaire, avec résidence d'étudiants, de M. Barbier ;

Un château, de M. Bessin ;

Une usine électrique, extraordinairement précise, de M. Chanut ;

Une maison de campagne, de M. Cousin ;

Un palais des sports, de M. Grisolia ;

Un bureau central des postes et télégraphes, de M. Giroud ;

Un hôtel de voyageurs, de M. Lacroix ;

Une Notre-Dame des Marins, de M. Midy ;

Un rendez-vous de chasse en Sologne, de M. Moreau ;

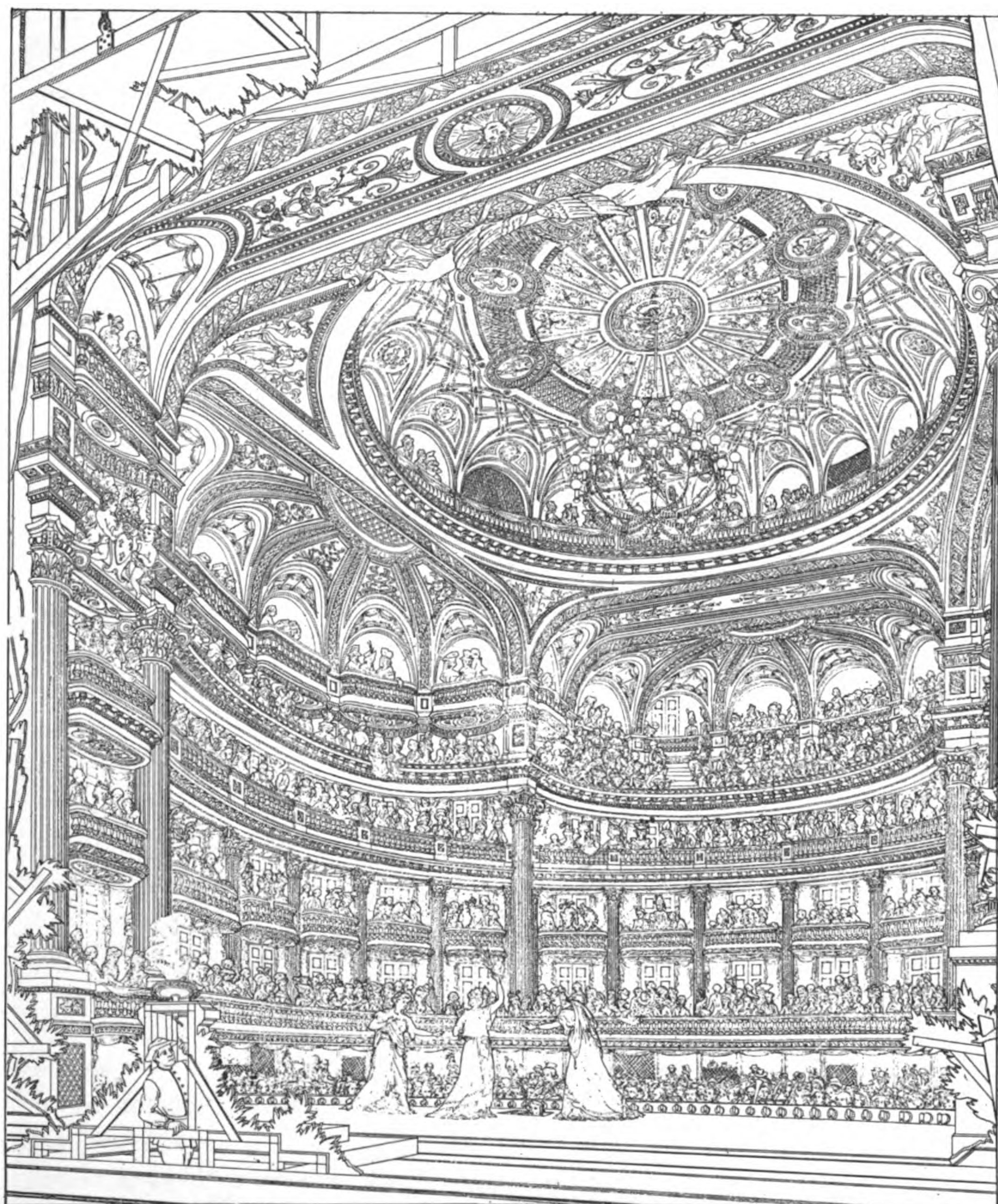
Un musée de l'armée, de M. Murat ;

Une maison hospitalière pour les accidents du travail, de M. Parenty ;

Un café-concert, de M. Prévôt ;

Un établissement d'assistance dans le département de l'Yonne, de M. Radel.

Un hôtel pour la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, par M. Sardou, qu'on ne saurait suspecter de n'avoir pas eu un bon programme ;



GUADET FILS ET PRUDENT. — RECONSTITUTION DU THÉATRE-FRANÇAIS, DE LOUIS

Un établissement thermal, par M. Seillier.

Ces noms, relativement nouveaux dans le groupe de la construction, sont la réserve de l'avenir. Ce n'est pas dans la courte limite d'un article destiné à être bien peu lu par des architectes, qu'il serait possible de faire surgir par une critique détaillée les germes qui y sont déposés; nos lecteurs en auront trouvé la liste déjà longue; ils auront peut-être remarqué combien ces sujets traduisent les besoins de notre époque, combien ces programmes sont divers, combien ils ressemblent peu à ceux qu'à des époques antérieures on estimait capables de donner la mesure de l'art de leurs auteurs.

On y voit la charité, la solidarité, voire le socialisme, se pousser en une production d'art, à côté de l'entrainement sportif venu un peu de l'étranger et en contraste avec une glorification de l'armée; le café-concert, une plaie qui aurait pu, qui pourrait être un bienfait, voisiner avec le lieu de pèlerinage. C'est la vie moderne en raccourci, et nous n'en retiendrons que cette constatation, précieuse après tout, que nos artistes sont en communion avec leur temps, que l'enseignement, qu'il n'est pas rare de considérer comme étroit et retardataire, les prépare pourtant bien à leur tâche et les met volontiers aux prises avec des actualités.

D'autres épreuves encore en fourniront la démonstration, en même temps qu'elles montreront dans quel esprit de prudence le même jury du Salon fait la chasse aux concours scolaires.

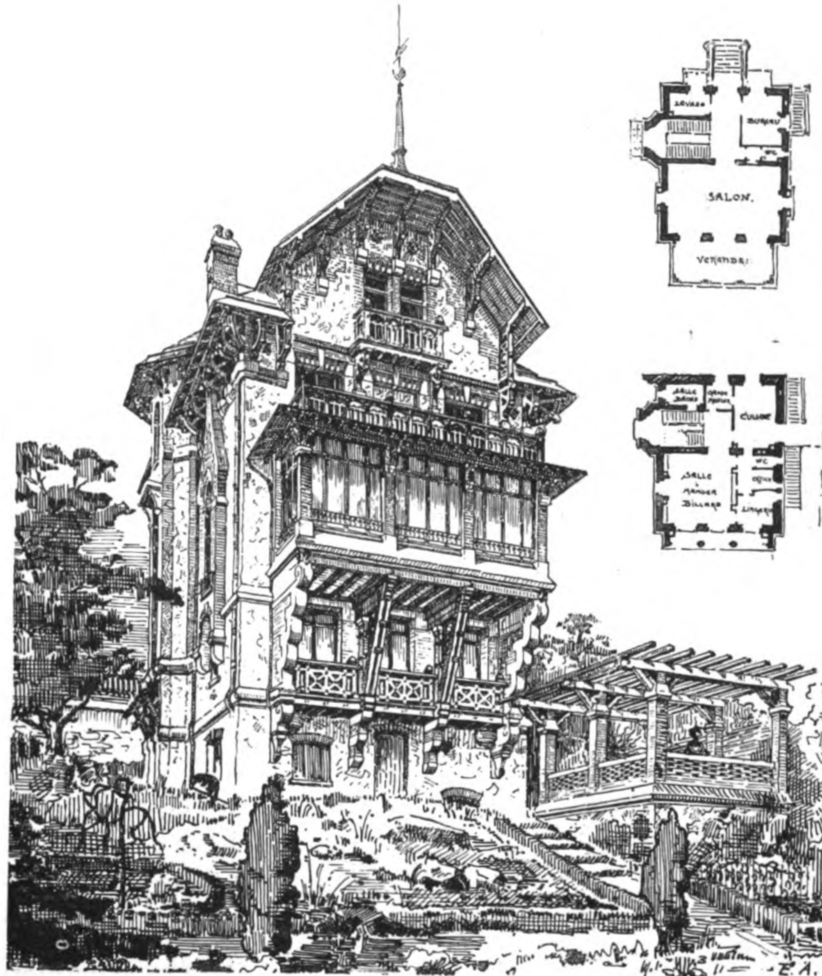
Ce plaidoyer, qui est à peine à sa place dans le petit nombre de lignes qui nous est attribué, a son excuse dans la satisfaction que j'y trouve de montrer les jeunes gens empressés à chercher des programmes nouveaux.

On ne considère pas non plus comme concours scolaire une épreuve ouverte par l'Institut et à laquelle répondent seulement les élèves de l'École des Beaux-Arts : le prix Achille Leclère.

MM. Boileau, Coutan et Tauzin, Cret et Thiers, exposent leurs projets pour l'arrangement d'un môle dans un port de mer, épreuve qui a donné à M. Boileau deux ans de séjour et d'études à l'étranger, notamment en Italie.

On admet encore ce que nous nommons le concours Chenavard, qui n'est pas à proprement parler un concours, mais simplement un travail exécuté sur un sujet de son choix par le jeune artiste, auquel le droit de le traiter largement a été donné d'après une esquisse agréée par un jury spécial

et auquel le moyen en a été fourni par la générosité posthume et inattendue d'une dame âgée, généreuse fondatrice renseignée sur l'embarras



A. Arnaud. — Villa a Saint-Cloud

des jeunes gens à produire leur première œuvre, faute de ressources nécessaires. Toutes les sections ont eu leur part de cette libéralité, à laquelle Mme Chenavard n'a guère mis d'autre condition que de faire dire des messes à sa mémoire et de conserver son mobilier Louis-Philippe, et jusqu'à sa voiture, à l'École des Beaux-Arts.

Hantés de nos débats sur les questions sociales, MM. Hubaine et Jaussely, le premier avec un théâtre populaire, le second avec une place du peuple, montrant le développement d'une ville constituée au sens moderne, ont fait preuve d'un talent et d'une imagination moins déréglée que ces sujets ne sembleraient le comporter dans leur ampleur démesurée.

Les souvenirs des organisateurs du règlement du Salon architectural, et certaines récriminations qui reviennent et pourraient même encore se faire jour cette année, ont quelquefois mis en doute la convenance d'admettre même à la publicité de notre Salon et à la concurrence pour ses récompenses les dessins ayant figuré aux concours publics qui s'ouvrent assez nombreux à l'ardente compétition des artistes commerçants.

Voyez : le Touring Club a fourni l'occasion à MM. Pélissier et Rapin d'exposer deux robustes auberges de montagne.

Il y a longtemps que la ville de Sens avait clos le concours pour son hôtel de ville : M. Tavernier est un revenant ; il en est de même de M. Ollivier avec sa mairie d'Asnières.

L'église de Domfront, l'école maternelle d'Ivry, sont représentées aux Champs-Élysées.

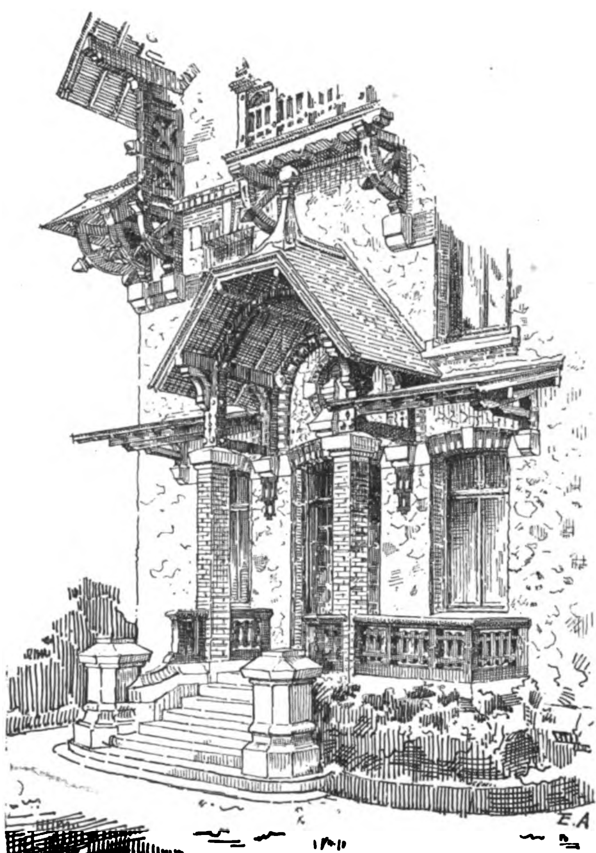
MM. Maistrasse et Berger, si souvent à la victoire, sont toujours à la bataille. C'est une de leurs anciennes campagnes qu'ils nous racontent : la caserne de pompiers de Ménilmontant. Ils sortent à peine d'un autre beau combat qui n'a pas été en leur faveur, mais dont le succès nous a quelque peu désorienté.

La ville de Flers, dans une pittoresque contrée où, en Normandie, on a presque la sensation des montagnes, a voulu se doter d'une église.

L'occasion de s'exercer à de l'architecture religieuse est devenue relativement rare, du moins officiellement. Aussi les ambitions s'y haussaient-elles à l'espoir d'une cathédrale que ne justifiaient ni les dimensions de la place, ni l'importance de la ville, et c'est pourtant, en dépit des architectes constituant le jury, sur un projet à deux clochers compliqué et tout petit d'échelle, que le choix s'est arrêté, choix plutôt fâcheux en dépit de l'expérience et du mérite de son auteur.

MM. Maistrasse et Berger s'étaient encore associés M. Amiard pour cette opération où les concurrents étaient si nombreux qu'il y en a ici plus d'une douzaine représentés.

Passons outre à l'abus auquel nous faisions allusion plus haut de la revision pour ainsi dire provoquée par les appels devant d'autres juges : on risquerait trop de découronner une exposition comme celle-ci, à lui refuser l'acceptation des plus récents efforts provoqués par les concours publics, et contentons-nous de les signaler par ordre alphabétique et sans les détailler : MM. Bellot et Hulot, Joanny Bernard, Bidoire, Denis, Dobiecki, Paul Guadet, Imbert de Wory, G. Lisch et Merland, Murcier, Rey et Toussaint, Robert.



A. Arnaud. — Villa a Saint-Cloud, porche d'entrée

Beaucoup de ces noms appartiennent à des artistes arrivés ; d'autres, à des jeunes récemment sortis de leurs études théoriques. Irait-on leur faire grief de ce qui doit manquer forcément à ces nobles essais d'apparence de vérité et d'existence réelle, ces qualités qui nous font savourer davantage les reproductions de projets réalisés, d'œuvres qui ont passé par les cribles, hélas ! de l'économie, de la critique, du temps, de l'étude et auxquelles est réellement ouverte la durée... relative... rêvée par les architectes ?

Du nombre de ceux-ci et avant d'aller chercher les reproductions d'œuvres anciennes, objets d'études archéologiques, sortons, entre les cottages et les villas, avec celles de M. Bertrand, avec le sujet breton de M. Olivier, si excellemment rendu sous ses aspects divers, avec la villa

Promenthoux, digne du talent de M. Sauvestre, avec la villa sur le lac du Bourget de M. Gerhardt, une maison de campagne dont la *Revue* donne la représentation sommaire, que les voyageurs voient à droite en arrivant à Saint-Cloud. Le terrain est abrupt; la maison est petite; on s'y est mis à plusieurs étages. La complication des niveaux à fourni à M. Arnaud l'occasion de faire preuve d'une ingéniosité hardie, d'ailleurs bien assise sur la logique.

M. Bouwens van der Boyen est allé porter en Amérique, à New-Port, dans ce séjour des élégances mondaines et richissimes, des spécimens de notre décoration intérieure, les parois et plafonds d'un grand salon d'une habitation luxueuse, tandis que M. Whitney Warren nous a fait l'honneur de soumettre à notre appréciation des résultats fort décoratifs, non moins cossus, de sa très lointaine éducation artistique française : un club où dominent les souvenirs maritimes.

M. Camut ajoute à ses œuvres nombreuses et étudiées un tir aux pigeons et un pavillon de jeux d'un caractère simple et distingué.

M. Fivaz détaille un établissement thermal à Forges-les-Eaux et ressuscite un riche pavillon de cette Exposition universelle qui commence à vieillir, comme M. Lafillée nous y rappelle son installation des vins de France.

M. Gelbert fait connaître un sujet tout moderne : une société coopérative à Levallois-Perret.

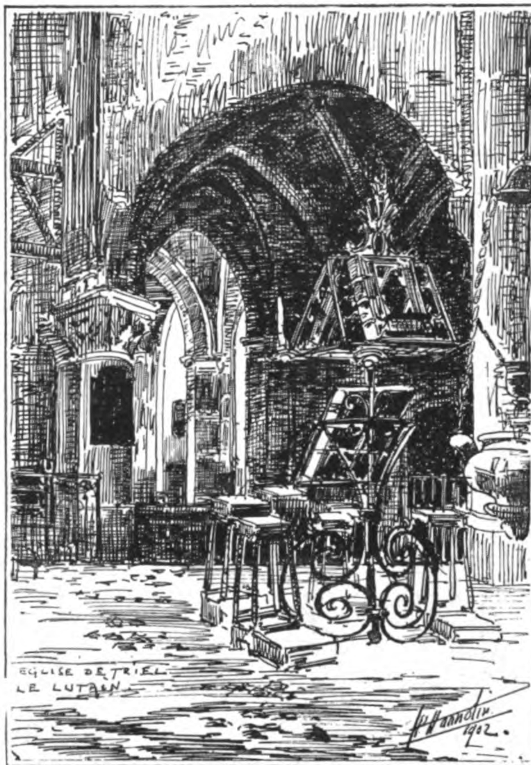
M. Godefroy, aidé du beau sculpteur Peynot, ne parle que d'art dans son monument au peintre Français, dont l'exécution dépasse naturellement de beaucoup l'intérêt des dessins.

M. Blondel fils a étendu, sur une échelle si envahissante que les dessins ont été un sérieux embarras pour ceux de nos collègues ayant souci de répartir équitablement les espaces, les communs du domaine de Chambly (Oise); on y constate avec plaisir une aisance et un charme de composition bien en harmonie avec la fantaisie luxueuse d'une demeure quasi princière, de même qu'un joli souci du pittoresque dans son hôpital des Mines de Marles.

M. Malgras-Delmas a pu fournir les éléments de la reproduction d'un des aspects de son palais de Fervacques, à Saint-Quentin; elle permettra aux lecteurs de la *Revue* d'apprécier cette œuvre récente encore inachevée,

importante bâtisse que l'Académie des Beaux-Arts a récompensée d'un de ses prix.

Mais voyez combien peu les reproductions d'édifices exécutés témoignent de l'intérêt que peuvent prendre nos architectes aux Salons qui font vivre les peintres. L'énumération qui précède a presque suffi à n'oublier aucune des œuvres marquantes, et les choses les plus intéressantes appartiennent pour ainsi dire à un autre domaine.



HANNOTIN. — ÉGLISE DE TRIEL : LE LUTRIN

Ou ce sont des restaurations d'œuvres antiques, comme celles que M. Boutron poussait depuis plusieurs années avec tant de persévérance, et en les serrant de plus en plus près, les constructions romaines de Trèves; comme le travail de M. Bruel sur le Palatin; comme la grande étude de M. Eustache sur la Voie Sacrée à Rome, digne des restaurations, ses devancières, de la villa Médicis et dont on ne saurait parler en quelques lignes, tant l'œuvre est considérable; ou bien des reconstitutions d'œuvres plus modernes, auxquelles les vicissitudes politiques ont fâcheusement mesuré la durée. Telle la cathédrale d'Auxerre de M. Brunet, telle la remise au jour des constructions détruites de Marly, un beau travail qui nous a valu jadis de belles gravures de Gaucherel et que reprend, plus complète et sans doute plus documentée, la curiosité raffinée de M. Narjoux. S'il n'a mille raisons de la critiquer avec sa haute compétence et sa savante et curieuse connaissance des recoins de ce qui reste du

beau domaine, l'éminent écrivain son voisin, M. Sardou, y prendra grand plaisir.

Le respect et l'estime que j'ai pour le talent et la personne de M. Picq m'empêchent de parler sévèrement, en revanche, de l'idée fâcheuse de cet architecte distingué, de détruire le Palais-Royal sous prétexte de le vivifier. Elle mérite de rejoindre l'étrange conception de M. Saint-Père qui, pour tirer parti du futur pont du Louvre, solution brûlante qui fera naître des polémiques passionnées, y répète un autre Pont-Neuf avec, en plus, un monument central pour bien masquer la vue.

Le Palais-Royal a fourni à l'actualité une occasion de recherche très particulière des différentes transformations du Théâtre français, si loin dans son état actuel de l'œuvre de Louis, contemporaine de la construction des bâtiments qui entourent le jardin.

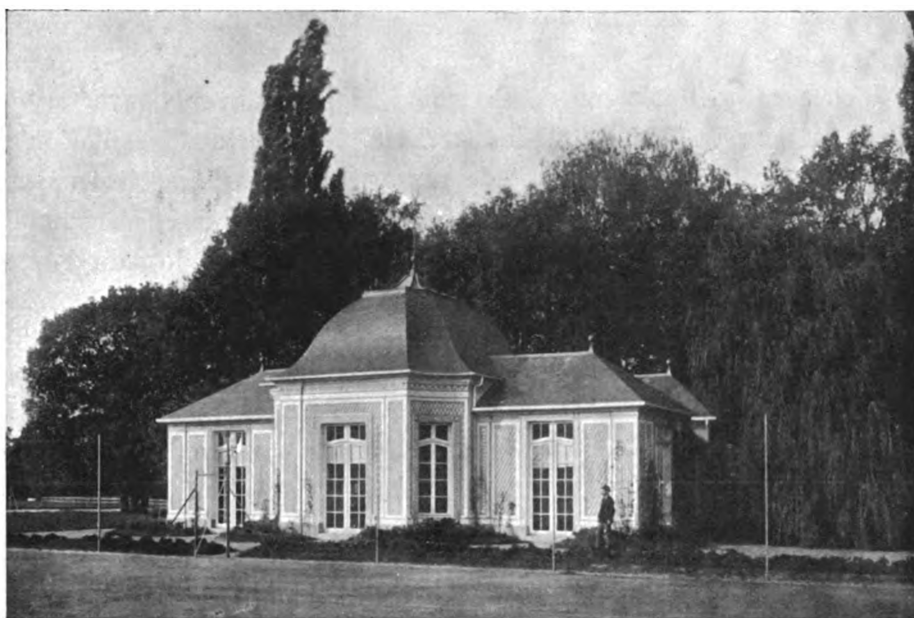
La perspective que publie la *Revue* nous donne l'idée d'une salle très haute, fort originale dans sa disposition avec quatre grandes colonnes soutenant, au moyen de pendentifs, une coupole ajourée, et avec une ordonnance plus petite encadrant les loges. Les grosses colonnes en bois étaient creuses : une découverte étrange est qu'on y logeait un spectateur, avec une vue sur la scène au moyen de rainures dans les cannelures.

Ayant sous les yeux les documents empruntés à la publication prochaine de MM. Paul Guadet, collaborateur de son père, et Prudent, inspecteur des travaux pour la reconstruction après l'incendie, il faut la tyrannie de mon lit de Procuste pour que je ne m'étende pas sur ce sujet, en détaillant curieusement les passages successifs par lesquels s'est altérée l'œuvre originale. Il y faudrait une monographie qui sera d'ailleurs faite. Remercions ces artistes de leur dévouement à l'œuvre de reconstruction d'abord, une des plus difficiles qui se puissent imaginer, et ensuite de leur sagacité à recueillir, grouper, utiliser des documents et des relevés, même des états de lieux trouvés aux Archives nationales, pour reconstituer ce qui avait totalement disparu.

Dois-je interrompre ici cette énumération, qui, dans une forme aussi sèche, ne livre qu'un squelette du Salon architectural de 1902 ? Il y a pourtant une charmante peinture de notre vieux camarade Boitte, d'une justesse de ton, d'une précision extrême : le boudoir de Marie-Antoinette à Fontainebleau, qui prendrait la tête des relevés, croquis de voyage, aquarelles de

route, où se jouent l'habileté de nos jeunes gens et la persévérance de leurs anciens, et où s'étale quelquefois, comme chez M. Moisand, en un excès de dimensions, l'ambition décorative, comme dans le relevé du monument à Giovanni XXIII.

C'est la partie colorée, séduisante de notre exposition, à laquelle le voisinage du buffet vaudra quelques visiteurs. Souhaitons qu'à l'entrée



F. Camut. — Pavillon de Jeux (cercle du Bois de Boulogne)

ou à la sortie la bonne influence en demeure favorable à nos exposants.

Il y en a d'une habileté admirable : M. Eustache ne s'est pas contenté de nous mettre au courant des dernières fouilles du Forum romain. Son long séjour à Mistra, en Morée, nous vaut des fresques d'une richesse de tons, d'une intensité et d'une harmonie décorative puissantes, qui laissent quelque regret de savoir que tout cela va être enfermé dans la bibliothèque de l'École.

A l'heure où j'écris, j'ai bien vu une belle aquarelle de Palerme, de Faure-Dujarric fils, plusieurs exemplaires d'inégale valeur des vues traditionnelles de Venise, de Saint-Vital de Ravenne, du Bargello de Florence, de divers auteurs ; des impressions d'Espagne où se marque l'originalité de

M. Cesbron, des croquis de voyage, même des résultats de missions, de belles vues de Versailles, un porche de l'abbaye de Longpont, de Duval; aussi des vues du Caire, d'autres de l'Alhambra, de l'Inde, des fresques du Campo-Santo de Pise par Ypermann ; mais imaginez tout ceci par terre en un jeu de marelle cher à nos jeunes années, et soyez indulgents, vous surtout, auteurs que je ne saurais nommer, aux conditions dans lesquelles, la veille de l'ouverture du Salon, on peut visiter l'exposition d'architecture pour renseigner les lecteurs qui veulent être mis au courant dès la première livraison de cette *Revue*.

L'heureuse combinaison du Concours hippique avec l'ouverture au 1er mai du Salon de la Société des Artistes, le miracle d'installation de cloisons, de création d'un jardin, de passage de planchers, de transport de toiles, de châssis, de statues, d'objets précieux et rares, s'accomplissant dans le temps où on n'installerait pas des boutiques de pain d'épices et des ménageries de foire, ce tour de force annuel, qui fait trembler chaque fois d'arriver après l'heure, laisse aux critiques des lacunes impossibles à combler. Pourtant, risquez-vous dans les salles et soyez assurés que vous y rencontrerez des échantillons de la plus rare habileté et de la plus grande souplesse de pinceau et de couleur. C'est tout ce qu'un visiteur à quatre pattes peut affirmer à ceux qu'il avait entrepris de guider, au milieu des aquarelles gardées pour le bouquet de cette énumération pénible.

La Société nationale des Beaux-Arts, qui revendique aussi le titre de Salon, traditionnel dans l'autre, et que n'embarrasse pas le voisinage des chevaux, avance son vernissage et se présente complète longtemps avant sa rivale. Aussi n'a-t-on pas de peine à y bien apprécier des vues, mises en valeur comme *Une salle de l'appartement Borgia*, d'Armbruster ou *Le château de Bois-Chicot*, de Roy, et les projets s'y mettent-ils complaisamment à la portée des visiteurs : leur nombre restreint n'oblige pas à les superposer en des hauteurs regrettables.

On y voit moins d'églises pour Flers et Domfront, mais la composition cherchée de M. Billeray, et le système religieux cher à M. Alphonse Gosset, lequel a abandonné l'autre Société avec armes et bagages, s'y développent à l'aise avec le premier prix pour le concours de Saint-Joseph de Grenoble, par M. Postel-Vinay.

En dehors de ces édifices sacrés, on trouve une villa de M. Collin, une

auberge de M. Laverrière, qu'on pourrait voir aussi bien de l'autre côté, de même que les relevés soignés de MM. Selmersheim et Decoude. Cette appréciation, — pardonnez-la, — échappe à cette impression involontaire que dans ce milieu, protestataire à l'origine, tout devrait être la contrepartie des voisins. Sinon, à quoi bon?

M. Polti, avec une maison de riche en quelque pays pauvre; M. Provensal, avec ses harmonies de l'espace; M. Gers, avec ses temples pour les religions futures et pour la musique, témoignent au moins d'une étrangeté



Malgras. — Palais de Fervacques a Saint-Quentin

caractéristique pouvant motiver un éloignement de parti pris; mais, certes, il n'existe plus pour M. Plumet, auteur d'une maison avenue Victor-Hugo et d'un château de Chênemoireau (Loir-et-Cher), sagement pittoresque et fort intéressant.

Le souci de la bizarrerie continue à influencer M. Sauvage, car pour M. Majorelle de Nancy, dont le nom est synonyme de recherche, celui-ci a tourmenté une maison curieuse, qu'il détaille ici dans tous les coins.

Et c'est par où vous permettrez que se finisse cette étude, puisque je n'ai point mission de vous entretenir des ameublements, vitraux et objets décoratifs constituant une classe à part, et pourtant nombre d'architectes de talent, à commencer par M. Benouville, s'y emploient en nous présentant, non seulement les dessins, mais les bois, les marbres mêmes, renouant ainsi

une tradition que les méthodes de reproduction de l'industrie moderne rendent bien difficile.

Dans leurs combinaisons compliquées, ils font souvent penser aux formes de l'époque Louis XV, moins la griserie charmante, la gaîté puissante, l'éclat de ces maîtres de la souplesse, adaptant aux formes du corps les objets que notre humanité doit manier.

L'humanité est donc triste : on veut nous faire croire que la jeunesse l'est aussi. Soyez sûrs que cela passera et que de ces efforts où l'harmonie de la couleur s'atténue, par exemple, en enveloppant tout d'une brume douloureuse, finira par sortir une bonne et saine saveur de printemps succédant à l'hiver.

J.-L. PASCAL.

LA PEINTURE

En dépit des pessimistes, parmi tant d'incertitudes encore et d'évolutions, l'instant ne paraît point défavorable à l'art de peindre.

Après bien des crises, la peinture française, notamment, se réconforte et se recueille. Abordera-t-elle à l'*Ile heureuse* entrevue par M. Besnard, au *Séjour de paix et de joie* qui retient M. Victor Prouvé ? Mais n'est-il pas toujours grave de prophétiser ? En 1824, M. Ingres écrivait : « Il n'y a que les Grecs ! » à l'heure où Constable et Delacroix inauguraient le romantisme de la couleur ; en 1857, M. Castagnary, dans sa *Philosophie du Salon*, constatait le décès de la grande peinture idéale : et, quatre ans plus tard, le rêve renaissait avec l'athénien Puvis de Chavannes, plus facile à critiquer qu'à remplacer, et de qui la disparition laisse un grand vide au « Champ-de-Mars », de même que l'absence volontaire de M. Fantin-Latour n'est que trop cruellement sensible aux « Champs-Élysées ».

Ces deux appellations subsistent dans l'argot des peintres, malgré le rapprochement, je veux dire le voisinage des deux sociétés rivales : le salonnier n'a pas à récrire un parallèle cent fois ébauché, non plus qu'à répéter tous les ans les mêmes formules de politesse ou d'alarme ; entre les noms consacrés, qui se passent de son commentaire, et la foule des médiocrités

qui n'ont que du talent (car le talent abonde), il lui reste à souligner les pages significatives et les tendances naissantes, à découvrir le grand sujet ou la petite note qui décèlent un effort nouveau. Nous sommes encore trop près de la Décennale pour refaire d'emblée un raccourci d'histoire contemporaine ; aussi bien le second Salon du xxe siècle ne se prêterait qu'à contre-cœur aux vastes synthèses : pas même, cette fois, de monographie posthume, — comme, l'an dernier, l'exposition rétrospective et particulière de Cazin, — qui permette l'évocation d'un passé récent ; mais l'avenir se prépare mystérieusement sous nos yeux : çà et là, parmi tant de redites, quelque trace de renouvellement, de rajeunissement qui promet...



A.-P. Roll. — Drame de la Terre

Il n'est rien de tel que les preuves : interrogeons, sans plus de préambule, *La Muse du Salon de 1902*. Le silence de l'interview n'en sera que plus éloquent. Le père de cette Muse est M. Henri Martin : le peintre a brossé des surfaces plus vastes ; le poète n'a jamais écrit de poésie plus exquise. « Celui-là est mon héritier », disait Puvis de Chavannes devant

l'auteur des frises décoratives de l'Hôtel de Ville et de l'*Inspiration* : héritier, certes, parce qu'il n'a pas voulu s'en tenir au rôle servile d'imitateur. Avec lui le style éternel se retrempe dans une orchestration très moderne, s'enveloppe dans un nimbe lumineux d'impressionnisme et d'impression profonde. Aujourd'hui, plus de plein air démesuré ni d'ambitieux symboles : dans l'atelier muet, devant la toile, une seule figure féminine émane d'un rayon vibrant; des frais bleuissements de l'ombre, où s'éteint la blancheur des lys, elle aspire au soleil, étreignant avec la ferveur d'un beau geste la lyre ; on dirait que cette harmonie de mauve et d'orange dégage un parfum puissant. La Muse, c'est le modèle intérieur du peintre invisible et présent, sa foi qui se concrète, pour ainsi dire, et s'incarne. La Muse est près du chevalet : accord surnaturel et touchant, qui glisse une discrétion dans la vibration, un charme d'intimité dans le grand art.

La peinture aussi connaît l'évolution des genres : des éléments autrefois hostiles tendent visiblement à se rapprocher dans un fraternel amour ; depuis quelques années, nous avons surpris le réalisme visant au style, quittant le jour brutal pour le crépuscule et les ombres. Dorénavant, le rêve s'humanise, se familiarise, s'auréole d'un rayon plus vrai. Pénétration curieuse, mais logique : car, de part et d'autre, c'est la revanche du sentiment, avec son mode naturel de s'exprimer : la couleur ; c'est le sortilège renaissant du soir qui impose un peu d'idéal à la familiarité, qui retrouve quelque familiarité dans l'idéal. La peinture décorative se ressent de ce désir d'intimité : peu d'héroïques sujets; des aspirations, du sentiment, des titres vagues... Plus d'une fois encore, il est vrai, la grande peinture n'est que la peinture grande, et je crains que M. Guillaume Dubufe n'ait pas assez vivement senti la différence en imaginant le camaïeu de son *Hommage à Gounod* : le défunt maître compose, entouré de ses créations qui ressemblent trop à de simples admiratrices ; ce n'est pas ainsi que le mélomane Fantin-Latour avait compris son *Hommage à Berlioz*. Il faut ajouter que tous les maîtres-musiciens ne réclament pas les mêmes honneurs.

Il est un autre *Hommage*, à la fois grand et grandiose, qui nous apparait, dès aujourd'hui, comme la page capitale des Salons de 1902 : c'est la *Glorification de Colbert*, du maître Jean-Paul Laurens. L'histoire y confine à l'allégorie. Elle est écrite par une main qui ne tremble pas. Dans son cadre de feuilles d'acanthe, à la manière des Gobelins du siècle classique, ce « carton



J.-P. LAURENS. — HOMMAGE A J.-B. COLBERT (carton de tapisserie).

de tapisserie » a toutes les grandes qualités et les petits défauts de son auteur : il atteste l'imperdable loyauté du vieil historien, sa force inventive un peu dure, son amour pour la forme précise et pour l'exactitude imposante, son coloris saccadé; des nus énergiques, qui s'inspirent des *ignudi* de la Sixtine, se mêlent vraisemblablement aux costumes familiers ou pompeux de la France laborieuse et créatrice; et les ailes bleu de roi des Renommées s'enlèvent sur l'azur lointain d'une Seine rétrospective... L'ensemble est agissant et touffu. Le ministre n'est pas flatté : mais un hommage n'est pas nécessairement un mensonge. Tel est l'ouvrage d'une belle vieillesse opiniâtre : le maître de M. Henri Martin reste fidèle à ses convictions. Nous l'avions vu, la palette au pouce, dans une des frises décoratives de son libre élève ; nous retrouvons à présent toute son âme dans l'image véridique et digne d'elle que nous donne son fils, M. Paul-Albert Laurens : hommage encore de gratitude filiale, et portrait d'un maître par un beau peintre. Au demeurant, on écrirait l'évolution de la peinture contemporaine avec le seul parallèle des trois Laurens : le père, Jean-Paul, historien laborieux et convaincu, tourné vers la décoration murale ; le fils aîné, Paul-Albert, élégant, néo-grec, un peu anglais, épris des fragilités mondaines et des écharpes envolées ; le fils cadet, qui signe Jean-Pierre simplement, comme les rudes marins qu'il coudoie dans l'ombre saline, et qui n'adoucit son allure que pour profiler l'auguste douceur de sa mère... Ces quelques œuvres ne sont-elles pas les documents pour l'histoire d'une famille d'artistes et pour les phases de notre art ? Mais revenons à la peinture décorative qui veut se moderniser.

Le parc, de M. Aman-Jean, n'est pas tout à fait celui, plus narquois, où le jeune conteur, M. René Boylesve, vient de nous donner une si gaillarde *Leçon d'amour :* c'est pourtant le même rectiligne décor du grand siècle, avec ses berceaux taillés, ses treillis, ses boulingrins ; mais l'assemblée nonchalante qui le choisit pour embellir ses doctes rendez-vous me paraît infiniment plus songeuse et plus triste, et je soupçonne ces modernes jeunes femmes d'avoir un penchant pour la métaphysique de Mæterlinck. Le paon fastueux a beau dérouler l'éventail luisant de ses plumes et marier ses bleus aux sympathies des verdures ou des écharpes roses : l'ensemble demeure intellectuel en sa pâleur. C'est le songe d'un délicat.

Au lyrique recueillement de M. Henri Martin, à la neurasthénie déli-

cieusement pâle de M. Aman-Jean s'oppose instinctivement la sensualité de M. Besnard. Le coloriste incarne jusqu'à l'excès la santé française : voilà pourquoi, sans doute, il a trouvé grâce devant les plus austères d'entre nous; sa bonne humeur désarme les sages qui ne craignent pas d'aborder ostensiblement à son *Ile heureuse :* cette île n'est pas, cependant, un paradis très exemplaire; au strict point de vue de l'art, je la trouve même inférieure au brio de son esquisse qui parut au Salon de 1899; mais la morale est sauve, tant il y a de vague autour des couples heureux, dans la blanche caresse des bras enlacés. Les *Bacchanales* moroses du Poussin semblaient autrement vives dans leur précision. De même, l'*Embarquement pour Cythère* devait conduire à des plaisirs plus spirituels; et les coquetteries fluettes de Watteau n'ont rien de commun avec ces joies plantureuses. La belle insouciance, un peu vulgaire, du coloriste relève plutôt de Rubens :



R. Woog. — Portrait de Mlle H. H.

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse...

Fleuve et jardin, c'est ici le paysage qui domine, avec un souci nouveau de style. Ce n'est pas le xviiie français qu'évoque de prime abord le *Séjour de paix et de joie*, conçu par M. Victor Prouvé : l'auteur, malgré sa

verve, ne possède pas cette abondance heureuse, *lactea ubertas*, diraient les derniers classiques qui savent encore un peu de latin, et qui fait passer condamnation sur bien des formes triviales chez Rubens et ses descendants, qu'ils s'appellent Albert Besnard ou François Boucher. Le peintre lorrain n'est pas non plus un païen mystique comme M. Henri Martin, un dilettante subtil comme M. Aman-Jean : il est pourtant bien moderne et non moins français dans son rêve qui reste intime, dans cette farandole rosée qui contourne les massifs ombreux des verdures. Les jeunes dansent autour des vieux ; la robe naturellement stylisée semble une draperie ; la joie est franche, elle est saine, encore qu'un peu maniérée. A la mairie d'Issy-les-Moulineaux, l'accent de *La vie* paraît plus net : et M. Victor Prouvé nous fournit lui-même une comparaison.

Tandis que Mlle Clémentine-Hélène Dufau égare les centaures et les nymphes dans un paysage d'automne qui suggère l'éclat des raisins mûrs, les « Puvisistes » préfèrent les heures grises qui fuient le baiser violent de la lumière : groupons sans rigorisme Mlle Alix d'Anethan, M. Ciamberlani, pour sa *Vie sereine*, les paysages décoratifs de MM. Pierre Lagarde et Georges Costeau, les panneaux commandés à MM. Menu et Bouvet, la *Bretagne* aux mains jointes si curieusement symbolisée par M. Séon sur les rochers rose vif de Bréhat, les « fresques », de M. Baudouin, les *Danses nues*, de M. Auburtin qui se renouvelle, la *Chute des feuilles*, de M. Osbert qui n'a jamais écrit plus religieusement son rêve.

La peinture décorative a ses virtuoses et ses poètes, ses philosophes et ses historiens.

Un philosophe de la peinture, c'est M. Victor Koos qui poursuit bravement les traditions spiritualistes de l'école lyonnaise : *Non omnis moriar*, tel est son espoir, tel est le sujet de son noble carton. M. Victor Koos est l'antipode imprévu de M. Besnard : à ses yeux, la peinture est une âme visible. Un autre penseur de la palette, que l'éloquent Chenavard n'aurait pas craint de rattacher à l'école de Fontainebleau du temps du Primatice et de Maître Roux, nous est venu de Belgique, mais M. Levêque délaisse aujourd'hui les visions dantesques pour colorer à la vénitienne un *Repos de Diane*. Omettons plusieurs autres mythologies plus surannées, pour questionner la peinture religieuse dont l'excellent Castagnary croyait enregistrer le décès, dès le Salon de 1857 : l'heure n'est pas mauvaise pour elle

puisque l'ironie de M. Jean Béraud a bien voulu s'abstenir; mais les actes de foi restent rares : la blanche *Prière sacerdotale,* de M. Eugène Burnand, est une Cène d'un calvinisme un peu froid; et M. Maurice Denis demeure volontairement un précurseur de Giotto : sa *Descente de croix*, comme sa *Vierge au baiser*, semble une enluminure arrachée de quelque missel; les préraphaélites anglais sont dépassés dans leur candeur même. Triptyque de religieuse humanité, l'*Age d'or*, de M. Léon Frédéric, est d'une naïveté très



Jean-Pierre. — Portrait de ma mère

flamande, c'est-à-dire plus charnelle et plus réaliste en sa poésie. Anonyme, le *Triptyque* de M. Georges de Feure est, au contraire, l'ouvrage d'un primitif du Nord en extase qui raffolerait des *Fleurs du mal :* une fièvre perverse allume les physionomies, les regards. Ceux qu'épouvante le frisson pressenti de la décadence peuvent regarder sans trouble aucun l'*Eden* de M. Courtois...

Par ce temps bienveillant à la décoration, l'histoire se fait décorative : elle couvre d'immenses surfaces pour se venger de sa rareté; c'est un pis-aller. Les grands formats la préoccupent, et quelques batailles se livrent encore sur les parois des « Champs-Élysées ». M. Toudouze, dans la tonalité

poudreuse de ses peintures du foyer de l'Opéra-Comique, compose un *Cours de théologie au moyen-âge* entre deux figures symboliques : *Théologie*, *Philosophie*, et devient archéologue pour narrer le *Mariage d'Anne, duchesse de Bretagne, et du roi Charles VIII au château de Langeais (1491)*. M. Detaille oppose, en une salle particulière, les ardeurs de *1792* aux solennités de *1807* que feu Meissonier contemplait par le petit bout de la lorgnette. M. François Flameng raconte la charge meurtrière d'*Eylau*. Le vieux Paris d'hier renaît sous nos yeux : une chaude et superbe esquisse de M. Laurens déploie le drapeau rouge de la *Révolution de 1848* sous les hautes fenêtres de l'Hôtel de Ville. Enfin, l'habit noir, si peu décoratif malgré le vœu des Goncourt et qui eût exaspéré Diderot, se trouve le protagoniste obligé du *Jubilé de Pasteur*, par M. Rixens, du *Banquet des maires*, par M. Gervex : documents pour les historiens futurs.

RAYMOND BOUYER.

(A suivre.)

LA SCULPTURE

De nouveau, me voici devant vous, ô mes lecteurs, au lendemain de deux vernissages consécutifs, à quinze jours de distance, un peu étourdi encore de tant de cohues et de brouhaha, de tant de marbres, de tant de plâtres, et tout confus de n'avoir rien de bien enlevant à vous conter. Eh ! non, en vérité, j'ai beau y songer, regarder gesticuler dans ma mémoire, en des attitudes de rhéteurs ou d'histrions, les vieux héros mythologiques, immortels, hélas ! ou bien, en des poses plus familières, les humbles passants des rues et des champs, ouvriers, laboureurs, pauvresses en haillons, la seule constatation qui s'impose, décidément, c'est que, selon le mot fameux, « plus ça change et plus c'est la même chose », ou plutôt que ça ne change pas, — ou si peu ! et si lentement ! Et que ce Salon ressemble à tous les autres : ni meilleur, ni pire. Si, d'un côté de la barrière, l'ensemble est un peu plus vibrant, un peu plus jeune, vivifié par des éléments souvent venus de l'étranger, de l'autre côté on demeure toujours académique avec

frénésie, accroché désespérément aux pires traditions, et subissant comme à regret la sourde infiltration des idées du dehors. C'est là, vous le voyez, un très ancien état de choses, et bien souvent constaté, et il me faudrait presque, pour être au diapason, rééditer ici, en partie, mon article de l'an passé.



Bartholdi. — Les grands soutiens du Monde

C'est ainsi que, du côté au moins de la Société nationale, où l'on est plus abrité contre la grêle des commandes officielles, le nombre de grandes machines, des monuments encombrants et vains, des « statues », — puisque aussi bien ce terme, déviant de son sens primitif et beaucoup plus général, comme il advint au mot fille, par exemple, et à quelques autres, semble de jour en jour se spécialiser davantage, et ne sert plus guère qu'à désigner les pièces montées des carrefours, ce qui ne l'ennoblit pas précisément, — le nombre des « statues », dis-je, va diminuant, à mesure que s'accroît le nombre des statuettes, des jolis bibelots d'étagère, artistement ciselés et patinés. Il doit vous souvenir que nous avions fait ensemble, l'an dernier déjà,

cette constatation, et assisté à cette déroute des Gullivers de glaise devant la nuée débordante, innombrable, des nains de Lilliput. Je crois que, momentanément du moins, on aurait mauvaise grâce à s'en plaindre. Cet engouement subit de nos sculpteurs pour la statuette les a contraints de regarder souvent de plus près la nature, de s'appliquer plus minutieusement à la traduire; il les a ramenés à des mouvements plus sobres, plus réels, exempts d'emphase. Au détriment du style? peut-être bien. Mais qui donc, aujourd'hui, se soucie encore du style?



A.-P. Roll. — Portrait

Et puis, je vois aussi à cette orientation vers la statuaire menue un autre avantage. Si vastes que soient nos villes, si grande que soit la rage apportée par les ingénieurs à les éventrer de larges percées, un jour viendra bien où chaque carrefour aura son grand homme en bronze ou en pierre. Qu'adviendrait-il alors, je vous prie, des pauvres derniers venus à l'hôtel de l'Immortalité, si nous n'avions la ressource de les caser, en réductions, dans quelques niches ou sur des piédouches, à défaut de piédestaux? Eh! oui, vers le XXIIe ou le XXIIIe siècle, le jour où les faiseurs de gloire d'alors distribueront le génie avec la même frénétique munificence que nous accordons aujourd'hui le talent, la statuette d'un pied de haut sera le suprême honneur pour les Chouillats et les Boulous de la politique, et des arts, et des lettres. Ce sera encore suffisant pour eux, souvent!

C'est ainsi que, pour ma part, je trouverais moins disproportionnée au

génie de Meissonier la jolie figurine équestre que lui consacre M. Jacques Froment-Meurice, *Meissonier montant son cheval Rivoli*, que le marbre du jardin de l'Infante méditant, le front lourd, en une pose michelangesque. Il est vrai que le même sculpteur dédie un bas-relief à peine plus important à Géricault, élégant et fin, à cheval, pareillement, au milieu de trois de ses œuvres un peu trop symétriquement disposées. Mais nul ne saurait se vanter d'avoir été toujours équitable !



J. Dampt. — La Jeunesse (groupe bois et ivoire).

Nous reviendrons plus tard vers les statuettes, à leur tour. Il serait malséant, sans doute, et contraire, en tous cas, aux saines traditions, de ne pas commencer par la sculpture noble.

Il y en a quelques pièces dès le seuil du Palais, à l'entrée nouvelle que la Société nationale a aménagée, sur l'avenue des Champs-Élysées, au travers d'un petit jardin verdoyant, ombreux à de certaines heures, qui est bien un des coins les plus charmants du Salon tout entier. On y voisine avec des œuvres intéressantes.

Ce sont d'abord, à la grille même, à droite, juchées sur une haute plate-forme, trois figures de M. Auguste Rodin, ou plutôt trois exemplaires d'une même académie superbe. Le sculpteur, toujours hanté, hélas ! de

symbole et de littérature dominicale à un sou, les appelle *Ombres*. Pourquoi? C'est un profond mystère. Elles sont blanches, d'une blancheur virginale de plâtre sortant du moule, et plafonnent prestigieusement dans le ciel léger de mai. Elles sont belles, égales à ce que M. Rodin a fait de plus parfait, et telles que lui seul, peut-être, à cette heure, les pouvait pétrir. Cela suffit à ma joie. A quoi bon comprendre, quand on peut se contenter d'aimer. Et j'aime de toute mon âme ces fières et grandioses nudités.

A gauche, c'est un groupe de Mlle Camille Claudel, *Persée et la Gorgone*, un peu dégingandé d'arrangement, mais d'une conception originale.

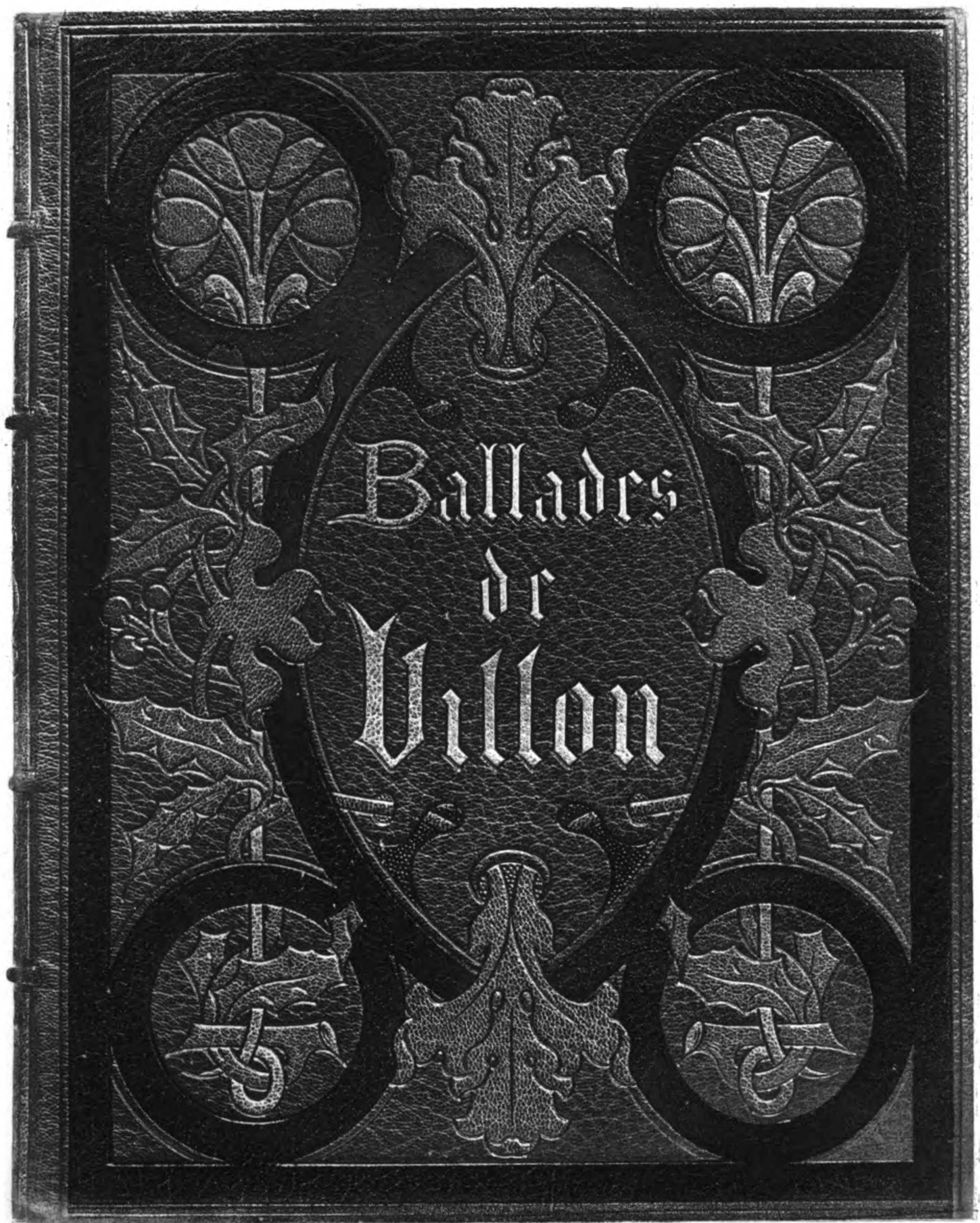
Le héros, d'une sveltesse nerveuse d'athlète, dressé au-dessus du corps, strapassé et tremblant du dernier spasme du monstre qu'il vient de vaincre, élève de la main droite son bouclier poli, pour y mirer, confondus, son visage de fier belluaire et le hideux chef aux cheveux serpentins de la Gorgone, comme s'il craignait encore de regarder en face ce masque horrifique. Le sang jaillissant de la gorge béante alourdit l'écharpe qui coule de l'épaule aux reins du guerrier, autour de son corps souple, tout frémissant d'ardeur brutale et de vie. Et si ce n'est pas là, sans doute, une œuvre complète en tous points, c'est du moins une chose devant laquelle on ne peut se défendre d'une sympathie mêlée de quelque admiration.

On est plus embarrassé devant le bizarre *Monument à Verlaine*, de M. de Niederhausern-Rodo, qui fit tant de bruit, et d'où surnage un buste tourmenté et puissant, et surtout devant le volumineux *Hommage aux combattants et serviteurs du Tarn-et-Garonne* où gesticulent, avec une véhémence peut-être sublime, peut-être comique, des figures ébauchées gauchement, mal équilibrées, désarticulées, goîtreuses, et cependant impressionnantes. Cela est déconcertant, en dehors de toutes nos habitudes d'œil, et c'est d'une allure furieuse qui vous emporte si bien que l'on songe à Rude sans trop savoir pourquoi.

Enfin, un groupe de M. Jef Lambeaux complète l'ornementation sculpturale de ce jardin. Il est d'une grande puissance et d'un art achevé. Quel en est le sujet? Je l'ai cherché en vain, et je le regrette, dans un catalogue déplorable, incomplet et fourmillant d'erreurs et de lacunes. Mais M. Jef Lambeaux est un grand sculpteur, voilà le fait certain, indéniable.

GUSTAVE BABIN.

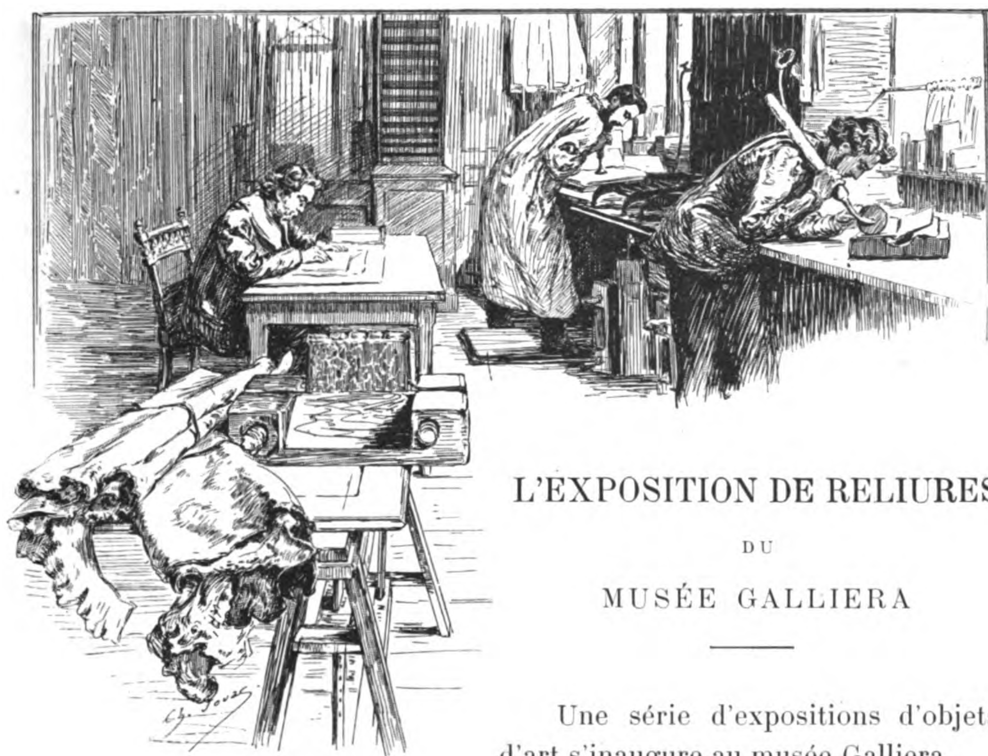
(A suivre.)



RELIURE DE MARIUS MICHEL

Imp Louis Fort, Paris





L'EXPOSITION DE RELIURES

DU

MUSÉE GALLIERA

Une série d'expositions d'objets d'art s'inaugure au musée Galliera.

Elle s'y fera dans les meilleures conditions. Local élégant. Local exigu : donc pas d'excès. Jury non élu, — il est permanent, nommé par le préfet de la Seine, — donc pas obligé aux complaisances. Une salle et un petit nombre d'objets choisis, c'est l'idéal.

La reliure a été appelée à l'honneur de « tirer la première ».

Elle le mérite.

On sait la prodigieuse vigueur de ses efforts pour se renouveler dans le dernier quart du XIXe siècle. On sait son éclat actuel. On sait ses évolutions depuis cent ans. La reliure, — originale sous le premier Empire et la Restauration, avec les Bozérian, les Simier, les Thouvenin (très estimés aujourd'hui et bien vengés des dédains qu'eurent pour eux les « grands bibliophiles » de 1840-1875), — se faisant copiste pendant un demi-siècle, 1830-1880, fatalement, parce que le siècle se faisait « bibelotier » et rétrospectif, parce qu'il fallait remettre en état les exemplaires précieux des XVIe et XVIIe siècles. Puis, vers 1875, le genre Cuzin, le « XVIIIe-XIXe », se créant, fatalement, parce qu'il fallait relier les exemplaires exceptionnels des ouvrages à figures du XVIIIe siècle. Puis, peu à peu, fatalement, des essais



RELIURE DE MARIUS MICHEL

pour

les "CŒURS SIMPLES"

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. Louis Fort, Paris

Caressé de l'œil et de la main. Tout ce qui fait obstacle à cette caresse est un contre-sens blâmable. Donc, pas de modelé, pas de bosses effectives, pas de reliure-sculpture. Et pas de bosses factices et insidieuses, pas de reliure-tableau, pas d'oppositions de lumières et d'ombres, mais seulement des contrastes de couleurs et des contrastes de proportions.

Les proportions, tout est là en matière de décor. Proportionner un ornement; l'exprimer par la mosaïque « à plat », ou par l'usage du « filet ».

Le filet, a dit Marius Michel, est outil d'artiste. Le fer, l'ornement tout fait, est outil d'ouvrier. Les fameux « petits fers », par lesquels si longtemps ont juré les bibliophiles! Les mêmes petits fers sur un volume petit, moyen, grand, très grand ! L'idéal : un éléphant tatoué à petits fers !

On en est revenu, du petit fer, heureusement. Et maintenant on cherche l'ornement proportionné, et à carcasse bien dominante et bien lisible. Marius Michel a été l'agent de cette heureuse révolution.

Quant aux reliures dans lesquelles un vide est ménagé pour recevoir une matière étrangère, généralement un cuir sculpté ou incisé, elles ne sont pas à proprement parler des reliures, mais le cuir incisé ou sculpté peut être un objet de haute valeur et apprécié pour lui-même...

Pénétré de ces principes, muni de ce viatique, tout visiteur pourra se faire par lui-même une opinion sur les reliures, depuis les merveilles de la reliure belle-matière et du décor-proportion, jusqu'aux curiosités de la reliure-sculpture, aux excentricités de la reliure-tableau, aux extravagances du cuir tripoté et aux horreurs de la reliure-eczéma.

Il éprouvera plaisir à faire lui-même son goût.

A l'exposition de Galliera, d'ailleurs, le discernement lui sera facilité, un premier triage ayant été fait par le jury. Ceci est moins une exposition que, déjà, un musée. C'est la répétition générale de la salle « reliure XX° » dans quelque Louvre de l'avenir (sauf quelques spécimens d'extravagance : il en faut comme repoussoir).

Et vraiment on devait bien à la reliure cette compensation après l'abandon dans lequel les visiteurs — par la faute de l'emplacement — l'avaient laissée à l'Exposition de 1900.

Ici, ce local de Galliera, offert par la Ville de Paris, est infiniment avenant et favorable. Des reliures précieuses — à deux mille francs pièce, couramment, — y sont exposées en objets précieux.

Tout brille, tout est en valeur, depuis les vitrines éblouissantes des vrais relieurs, des professionnels, Marius, Mercier, Gruel, etc., etc., jusqu'aux plus beaux spécimens des cuirs travaillés par les non-professionnels, par les artistes, les Lepère, les Prouvé...

Mais aujourd'hui, ne nommons pas. Il ne s'agit pas d'un concours et d'une distribution de récompenses. Il s'agit de la situation de la reliure française, de son incroyable prospérité, résultat de l'extraordinaire effort fait depuis vingt-cinq ans par nos relieurs, mais — ne l'oublions pas — grâce à l'encouragement, à la passion, à la vigueur de la haute bibliophilie.

Aujourd'hui donc, une constatation d'ensemble. La reliure française, renouvelée, en plein éclat et hors de pair.

Soyons toujours justes et déférents à l'égard des étrangers. Mais après cette exposition, les *snobs* qui ne savent pas ce que c'est qu'une reliure, n'ont jamais touché un livre et se croient obligés de tomber en pâmoison dès qu'ils aperçoivent une reliure venant de Londres ou de Copenhague, feront hausser les épaules.

Paris toujours a été, est, et doit rester la ville de la reliure d'art.

La *Revue* compte revenir sur ce sujet, et suivre la production des « relieurs du xx[e] siècle ».

HENRI BERALDI.



BIBLIOGRAPHIE

Catalogue des vases peints du musée national d'Athènes, par MAXIME COLLIGNON et LOUIS COUVE. — Paris, A. Fontemoing, 1902, in-8°.

Ce quatre-vingt-cinquième fascicule de la *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome* compte 663 pages, au cours desquelles sont énumérés et décrits avec la plus grande précision les 1988 vases grecs composant la collection du musée national d'Athènes.

Ce travail de bénédictin est précédé d'une préface toute courte, toute simple, toute émue, dans laquelle M. Maxime Collignon s'oublie pour rendre hommage à la mémoire de son collaborateur Louis Couve, mort il y a deux ans, en pleine force de talent, alors qu'il venait de poser les premiers jalons d'une carrière scientifique qui promettait d'être brillante.

Louis Couve avait repris un *Catalogue des vases du musée de la Société archéologique d'Athènes,* publié en 1877 par M. Collignon; il l'avait complété jusqu'en 1897 et préparé pour l'impression ; et, par un singulier jeu du destin, c'est au soin pieux de son savant aîné que revient la mise au point définitive et la publication de l'ouvrage.

Mais Louis Couve s'en est allé tranquille : il savait à quelles mains il confiait son testament scientifique, et qu'il n'y en avait point de plus affectueusement dévouées, ni de plus respectueuses, ni aussi de plus compétentes.

L'art religieux au XIIIe siècle en France, par ÉMILE MALE. — Paris, A. Colin, 1902, in-4°.

De même que l'on fait, aux expositions, des rappels de médailles et des rappels de grands prix, nous saisissons l'occasion de rappeler la magistrale étude de M. Émile Mâle sur l'iconographie du moyen-âge et ses sources d'inspiration, étude dont nous avons donné jadis un compte rendu moins sommaire.

Présenté comme thèse de doctorat, couronné depuis par l'Académie des Inscriptions (prix Fould), l'ouvrage reparaît aujourd'hui en un volume de luxe, bien édité, bien illustré, définitif au point de vue de l'extérieur comme il l'était déjà quant au contenu.

Les villes d'art célèbres. Venise, par PIERRE GUSMAN. — Paris, H. Laurens, 1902, gr. in-8°.

M. Gusman nous avertit dès l'abord qu'il n'a entendu ni faire œuvre d'érudit, ni se tenir sagement dans le rôle d'un cicerone. Il flâne, remarque, admire, critique, philosophe en un mot, et, comme il sait l'art de flâner, mais qu'il se préoccupe

malgré lui de mettre un brin de méthode dans sa flânerie et d'éviter l'imprévu, parce qu'il lui faut dire beaucoup et qu'il n'a pas grand'place, son livre demeure un peu hybride : se contenter de ne pas ennuyer, c'est peu, quand on a tout le talent qu'il faut pour captiver l'intérêt.

La maison Laurens a illustré ce livre comme il convenait, c'est-à-dire de façon très inégale. On y trouvera les nombreuses « vues de papetiers », universellement répandues, et quelquefois, mais pas assez fréquemment, des reproductions assez soignées d'œuvres d'art.

E. D.

Les San Gallo architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs, XVe et XVIe siècles, par Gustave Clausse. Tome II. — Paris, E. Leroux, 1902, in-8°.

Avec ce deuxième volume d'un important travail que nous avons déjà signalé ici, M. Clausse aborde l'histoire de l'architecte Antonio da San Gallo le jeune (1485-1546), qui travailla successivement pour Jules II, Léon X, Adrien VI, Clément VII et Paul III.

Rare fortune pour un artiste que celle de voir se préparer, sous l'impulsion énergique de Jules II et l'enthousiaste dillettantisme de Léon X, l'épanouissement du XVIe siècle italien. Au milieu des prélats, princes et ambassadeurs qui forment alors la cour ecclésiastique, les poètes et les grands artistes tiennent leur rang et exercent leur influence : c'est l'ère du luxe et des fêtes brillantes; les demeures somptueuses s'édifient et s'embellissent; et quand les discordes s'allument, quand les guerres dévastent l'Italie et Rome elle-même, il faut à la fois rétablir l'ordre et restaurer les monuments.

Ayant débuté sous les auspices de Bramante et du cardinal Alexandre Farnèse, devenu plus tard le pape Paul III, Antonio da San Gallo le jeune fut intimement mêlé au mouvement artistique de toute la première moitié du siècle, et quand la disparition des grandes figures de l'époque eut fait le vide autour du trône pontifical, lui seul demeura capable de mener à bien les lourdes tâches qui lui furent confiées. Ces travaux divers, nous ne les énumérerons point : la liste en serait trop longue, mais nous résumerons l'activité de cet artiste par une phrase de M. Clausse, qui l'a si bien fait revivre : « On peut dire que toute création quelconque, de quelque nature ou de quelque genre qu'elle fût, susceptible de mettre en œuvre des matériaux de construction, bois, pierre, marbre ou terre, lui était familière et rentrait dans le vaste domaine de son génie inventif. »

R. G.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

SUR UNE CHATTE DE BRONZE ÉGYPTIENNE



A belle chatte en bronze qu'on voit sur la planche ci-contre fut achetée au Caire, en 1884, par M. Barrère, alors agent et consul général de France en Égypte. Elle appartient à cette innombrable famille de chats qui sortit soudain des ruines de Tell Bastah vers 1878 et qui se dispersa, en quelques années, dans le monde entier. Elle mesure 41 centimètres de haut, et, si elle n'est pas des plus grandes qu'on découvrit à cette époque, du moins elle dépasse de beaucoup la moyenne. Toutefois, la taille ne fait pas son mérite principal : les Égyptiens qui, les premiers, apprivoisèrent le chat, l'avaient étudié de si près qu'ils connaissaient et rendaient ses allures avec un bonheur étonnant. La chatte de M. Barrère est assise bien d'aplomb sur son train de derrière, regardant droit devant elle, dans l'attitude satisfaite de la bête qui a rempli tout son devoir et qui n'a rien à se reprocher; le socle en bois auquel elle était attachée manque, mais le tenon de métal qui l'y fixait est encore intact et le corps est en état parfait de conservation. Elle a été coulée d'une seule pièce, autour d'un noyau de sable qui a disparu, puis retouchée au burin et à la lime, enfin polie; elle n'a pas souffert de son long séjour en terre, et l'on peut juger aussi nettement de ses qualités ou de ses défauts que si elle avait été fabriquée de la veille. C'est une belle pièce, d'un dessin très sûr et d'une exécution soignée. L'artiste ne s'est pas attardé à multiplier les détails du modelé, et il a simplifié les plans; mais la vigueur de la ligne, le caractère robuste et puissant de l'exécution font de son œuvre un morceau de premier ordre. C'est merveille de voir avec quelle habileté spirituelle il a su reproduire les traits caractéristiques de la race et sa physio-

nomie. Les hanches sont larges et rondes, le dos souple, le cou mince, la tête fine, l'oreille droite : c'est la chatte égyptienne dans toute son élégance, telle qu'on la rencontre chez les fellahs de nos jours, où le croisement avec les espèces étrangères ne l'a point déformée.

La chatte était une déesse de bonne maison, Bastît, dont le culte florissait surtout à l'est du Delta, et nous la rencontrons figurée très souvent ou nommée sur les monuments, sans qu'ils nous renseignent suffisamment sur ses mythes et sur son origine. Elle était alliée ou apparentée au Soleil, et on l'en disait tantôt la sœur ou la femme, tantôt la fille. Elle remplissait parfois un rôle bienfaisant et gracieux, protégeant les hommes contre les maladies contagieuses ou contre les esprits mauvais, et les égayant par la musique de son sistre ; elle avait aussi ses heures de perversité traîtresse, pendant lesquelles elle jouait avec ses victimes, comme le chat joue avec la souris, avant de les achever d'un coup de griffe. Elle habitait de préférence la ville qui portait son nom, Poubastît, la Bubaste des écrivains classiques. Son temple, auquel Chéops et Chéphrên avaient travaillé dans le temps qu'ils construisaient leurs pyramides, avait été rebâti par les Pharaons de la XXII[e] dynastie, élargi par ceux de la XXVI[e], et, lorsque Hérodote le visita, vers le milieu du v[e] siècle avant notre ère, il le jugea l'un des plus remarquables qu'il y eût alors dans les parties de l'Égypte qu'il avait parcourues. Il s'élevait au centre de la ville, à l'extrémité de la place du marché, et deux canaux le baignaient, larges chacun de cent pieds et ombragés d'arbres ; ils couraient sans se rejoindre, l'un à droite, l'autre à gauche de l'édifice, et ils l'enfermaient dans une sorte de presqu'île artificielle. Les voyageurs, avant même d'y pénétrer, plongeaient leurs regards par-dessus l'enceinte, jusque dans les cours extérieures, car Bubaste avait subi le sort de beaucoup des grandes cités de l'Égypte, et son sol s'était exhaussé de telle manière, au cours des siècles, que les fondations des maisons récentes avaient un niveau supérieur à celui des terrasses du sanctuaire. Un grand mur, décoré de tableaux, comme le mur extérieur du temple d'Edfou, enveloppait le téménos. Les fêtes de Bastît attiraient les pèlerins de toutes les parties de l'Égypte, de même qu'aujourd'hui celles de Sidi Ahmed el Bédaoui à la foire moderne de Tantah. Les gens de chaque village s'entassaient, pour s'y rendre, dans de grands bateaux, les hommes et les femmes pêle-mêle, avec la ferme intention de s'amuser tout





CHATTE DE BRONZE
TROUVÉE A TELL BASTAH (BASSE-EGYPTE)
(Collection de M. Barrère)

Phototypie Fortier et Marotte



le long du chemin, et ils ne faillaient pas à leur résolution. Ils charmaient les loisirs de la navigation par des chansons sans fin, chansons amoureuses autant, sinon plus, que dévotes, et il se rencontrait toujours parmi eux quelques joueurs de flûte et quelques batteuses de castagnettes pour appuyer ou rythmer les voix. Chaque fois qu'on passait devant une ville, on approchait le bateau du rivage, aussi près qu'il le pouvait sans aborder, et là, tandis que l'orchestre redoublait de bruit, les passagers lançaient des volées d'injures et de propos grossiers aux femmes qui se tenaient sur la berge : celles-ci leur répondaient d'autant, et quand les paroles leur manquaient, elles se troussaient haut et se trémoussaient indécemment par manière de réponse. On dit à Hérodote que sept cent mille personnes, tant hommes que femmes, sans compter les petits enfants, allaient ainsi à Bubaste tous les ans. L'arrivée au temple ne les calmait pas, loin de là. Ils sacrifiaient force victimes avec une piété sincère et joyeuse, puis ils buvaient ferme du matin au soir et du soir au matin, tant que la fête n'était pas terminée : on y consommait plus de vin en quelques jours qu'on ne faisait pendant le reste de l'année.

La plupart des pèlerins, avant de retourner chez eux, tenaient à laisser aux pieds de Bastît un souvenir de leur visite. C'était une stèle votive avec une belle inscription et un tableau qui montrait le donateur en adoration devant sa déesse. C'était une statuette en faïence bleue ou verte, ou, pour les riches, en bronze, en argent, parfois en or : la déesse était représentée debout, assise, accroupie, avec un corps de femme et une tête de chatte, un sistre ou une égide à la main. C'étaient, surtout à l'époque grecque, des figures en bronze ou en bois peint et doré, surmontées d'une tête de chatte en bronze. Beaucoup étaient de grandeur naturelle et modelées avec un art précieux ; elles avaient des yeux en émail, un collier doré au cou, des boucles aux oreilles, des amulettes sur le front. Il arrivait parfois qu'un pèlerin, ayant vu mourir dans sa maison une chatte domestique qu'il vénérait particulièrement, la faisait momifier : il emportait la momie avec lui, et, parvenu à Bubaste, il l'enfermait dans une de ces figures qu'il consacrait. Ces objets disparates, d'abord déposés quelque part dans le temple, l'auraient encombré promptement si l'on n'y avait porté remède. On les empilait provisoirement au fond de l'une des chambres secondaires, puis on les rejetait au dehors et là leurs fortunes étaient diverses. Je ne crois pas calomnier les

prêtres égyptiens, en disant que ce leur eût été gros chagrin que laisser perdre tant de dons précieux sans essayer d'en tirer un profit honnête. Les figures d'or et d'argent ne duraient guère ; elles repassaient vite au creuset et l'on en trouve peu dans les ruines, mais le cuivre et le bronze étaient si abondants, qu'on n'eût pas gagné gros à fondre les chattes. On triait donc la masse des ex-votos en bronze, et, tandis qu'on en gardait une part, les plus beaux sans doute ou ceux qui portaient des inscriptions, on revendait le reste à de nouvelles générations de pèlerins qui, à leur tour, les consacraient en bonne forme. Si fréquemment qu'on en agît ainsi, l'afflux était considérable, et il fallait en arriver assez vite à se débarrasser des pièces qui avaient d'abord été mises en réserve. On les enfermait dans des caves ou dans des fosses creusées exprès, véritables *favissæ* analogues à celles des temples classiques : elles s'y accumulaient par milliers, grandes ou petites, en bois ou en bronze, les unes intactes et fraîches comme au premier jour, les autres faussées, brisées, pourries, oxydées déjà et sans valeur. Ces cachettes étaient bientôt oubliées, et le dépôt qu'elles contenaient y dormit hors de l'atteinte des hommes, jusqu'au jour où les hasards d'une fouille les ramenèrent à la lumière.

C'est de l'une d'elles que sort la chatte de M. Barrère. Dire à quelle époque exacte elle y fut enfouie, on ne le peut plus aujourd'hui : les gens qui l'ont trouvée étaient des chercheurs d'engrais nitré ou des marchands d'antiquités qui se sont bien gardés de divulguer les circonstances et le site de leur découverte. Pourtant, à en juger par la rondeur de certaines formes et l'aspect du bronze, on reconnaît les caractères de la seconde époque Saïte et l'on doit classer le morceau, soit parmi les œuvres du temps des Nectanébo, soit parmi celles des premiers Ptolémées, d'une manière générale au quatrième siècle avant notre ère ou au début du troisième. C'est le moment, en effet, où le culte de Bastît et de ses formes secondaires, Pakhaît, Maît, fut le plus populaire, celui où fut établi, près de Spéos-Artémidos, le plus étendu des cimetières de chats qui subsistent en Égypte. Le faire en est d'ailleurs purement égyptien, et l'on n'y remarque rien qui trahisse une influence grecque.

G. MASPERO.

Gizéh, le 21 mars 1902.

LES SALONS DE 1902[1]

LA PEINTURE

II

On ne saurait tout prévoir. Mais si le prophète Castagnary, dans sa *Philosophie du Salon de 1857*, n'avait nullement prévu l'aurore prochaine du poète Puvis de Chavannes, il avait bien vu que le paysage, le portrait, le genre allaient dorénavant l'emporter sur les grands sujets : « J'ai fait le procès à la peinture religieuse et à la peinture historique », déclarait-il en guise de conclusion ; « contre les mythes écoulés et les épopées disparues, j'ai posé la *Nature*, l'*Homme*, la *Vie humaine;* j'ai affirmé leur avènement définitif; j'ai salué en eux l'art nouveau, l'art humanitaire... »

Cet art nouveau — qui n'était point le *modern style* — est encore et toujours le maître actuel de nos Salons : malgré les nobles aspirations du hollandais Jakob Smits et de M. Paul-Hippolyte Flandrin, deux fois héritier d'un beau nom, les tableaux religieux sont disséminés; malgré les *Oréades* de M. Bouguereau, commentées par les vers latins de M. Humbert, le portraitiste, malgré la jeune *Proserpine* de M. Paul-Albert Laurens et le délicieux *Enchantement de la forêt,* envoyé de Londres par M. W.-G. de Glehn, les mythologies se font de plus en plus rares; malgré l'immense effort de M. Detaille, en l'absence de M. Rochegrosse, l'histoire anecdotique ou démesurée n'est pas abondante, et, souvenir peut-être des *Barbares* admirables du maître Saint-Saëns, la *Vestale endormie* de M. Jules Lefebvre a l'attrait d'une exception... Parmi tant de petits sujets,

1. Second article. Voir la *Revue* du 10 mai 1902, tome XI, p. 344.

la *Muse du peintre,* invoquée par M. Henri Martin dans l'atelier clair, reste à peu près seule fidèle au culte latin de la Lyre.

En regard de la peinture décorative, renaissante mais limitée, le « petit genre » exalté par les Goncourt est envahissant. Mais voici que cet art nouveau du « siècle dernier » se transforme à son tour et se renouvelle. Les sujets n'ont guère changé ; mais les cadres grandissent, la couleur se réconforte, le sentiment se recueille. Et le second Salon du xxe siècle ne rapproche pas seulement les diverses tendances contemporaines de l'école française, mais il accentue, au gré des amoureux d'art, cette pénétration de la réalité par le style. Classiquement moderne avec plusieurs de nos maîtres, romantiquement classique avec feu Gustave Moreau et quelques-uns de ses héritiers, largement et loyalement naturaliste avec le plein air puissant de M. Roll — désormais peintre et sculpteur, comme le néo-grec M. Gérôme — et dont le retour au Salon fait la joie des sensations saines, encore impressionniste avec MM. Jean-François Raffaëlli, Childe-Hassam et Lebasque, « botticellique » et « burne-jonesque » avec Mlle Sonrel et M. Armand Point, qui n'expose plus, archaïsante et timide avec M. Maurice Denis, qui retourne aux primitifs, — la peinture française manifeste enfin, de jour en jour plus net, un retour inespéré vers la réalité qui n'est plus le réalisme. Delacroix, qui répétait que « le réalisme est l'antipode de l'art », pourrait se rassurer devant notre effort. Parmi 2.883 cadres, dont 1.680 pour les Artistes Français et 1.203 pour la Société Nationale — sans compter les dessins ni les pastels — il convient de dégager sans parti pris ces tendances nouvelles. L'art étranger ne viendra pas contredire la peinture française.

Ce n'est pas d'aujourd'hui que nos yeux constatent le changement survenu dans l'aspect des toiles. Le coloris plutôt sombre succède aux tonalités extra-claires ; le plein air devient le plein soir : effet matériel qui doit avoir sa cause morale ; regain de mystère exauçant le vœu de Fromentin. Il y a vingt-six ans, à l'heure où l'art nouveau de la vie humaine était devenu la lumière diffuse, le plein air et le vrai soleil, sous l'influence voisine mais diffamée de l'impressionnisme, l'ami des *Maîtres d'autrefois* écrivait : « Toutes les fantaisies de l'imagination, ce que l'on appelait les mystères de la palette à l'époque où le mystère était un des attraits de la peinture, cèdent la place à l'amour du vrai absolu et du textuel. La photo-

graphie, quant aux apparences des corps, l'étude photographique, quant aux effets de la lumière, ont changé la plupart des manières de voir, de sentir et de peindre. A l'heure qu'il est, la peinture n'est jamais assez claire, assez nette, assez formelle, assez crue... Toute ingérence personnelle de la sensibilité est de trop. Ce que l'esprit imaginait est tenu pour artifice, et tout artifice, je veux dire toute convention, est proscrit d'un art qui ne devrait être qu'une convention... » Et si le philosophe Castagnary, dès 1857, avait célébré l'avènement du vrai, le peintre Fromentin souhaitait, dès 1876, « que la Hollande nous rendît encore un service, et qu'après nous avoir ramenés de la *littérature* à la *nature*, un jour où l'autre, après de longs circuits, elle nous ramenât de la *nature* à la *peinture*. C'est à cela qu'il faut revenir tôt ou tard... » Puisque tout arrive, cette heure crépusculaire est venue. L'impitoyable clarté devient elle-même le « vieux jeu »... Un groupe entre tous — maintenant que de petits groupes se forment — a favorisé ce retour et hâté cette heure : on connaît la jeune maîtrise de MM. René Ménard, Charles Cottet, Lucien Simon.



P.-A. Laurens. — Joueuses de balles

Le triomphateur, cette année, c'est M. Lucien Simon. Sa *Causerie du soir*, — une œuvre entre toutes, — est l'apothéose familière de l'intimité que nous rêvons. Deux jeunes ménages causent à demi-voix autour de la nappe bleuie par la lueur d'été : charme indicible de l'après-dîner, sous l'abat-jour qui dore amicalement la vague rêverie du bébé, dans l'ombre ; le ciel verdit entre les branches noires ; de mystérieuses blancheurs reflètent les sourires ; depuis les « coins de table » et les juvéniles esquisses de M. Fantin, nulle page n'avait mieux rencontré le chemin de notre cœur. Et quel entrain brutal dans le *Bal* breton, quelle symphonie de noirs et de pourpre dans le vieil intérieur dévot où sont accueillies les *Sœurs quêteuses !* Et la belle violence de la brosse, la forme émergeant en pleine pâte, l'affectueuse émotion devinée sous la rudesse ! M. Lucien Simon se possède.

Non moins amoureux de la Bretagne et de la vie, M. Charles Cottet (dont M. Jacques Blanche a profilé la tête sérieuse et rousse) n'est pas de ces virtuoses paresseux qui s'enlizent complaisamment dans leur victoire : chercheur toujours, il se renouvelle. Après son grave et puissant triptyque du Luxembourg, où se résument toutes les angoisses du *Pays de la Mer*, après son admirable et chaude *Nuit de la Saint-Jean* qui faisait chatoyer la flamme, il se recueille à l'automne, il observe les cieux gris sur la lande, il accompagne les vieilles plus noires que des béguines à la *Messe basse en hiver*. L'ombre nocturne a fait place aux verdures éteintes, aux rochers brumeux. La grande page aérienne est entourée de petites études, dont une marine sulfureuse, étonnante, faite avec rien sur le carton...

Cette fois, c'est parmi les paysagistes que nous retrouverons avec joie M. René Ménard : joie sérieuse, comme la haute impression qui descend de ces vastes campagnes vaguement illuminées

Du safran que le jour apporte de la mer...

Mais il faut insister sans retard sur l'heureuse vocation de ce peintre ami de l'automne, du soir et des beaux nuages, qui dépasse déjà nos rêves d'intimité même, pour relier notre avenir crépusculaire à notre cher passé poussinesque, pour exprimer romantiquement sur la toile les songes harmonieux du « païen mystique » dont il retraça l'image et qui fut son oncle. En dépit des temps, il subsiste quelque souffle de l'antique inspiration



E. DETAILLE. — RÉCEPTION, PAR LA MUNICIPALITÉ DE PARIS, A LA BARRIÈRE DE LA VILLETTE, DES TROUPES REVENANT DE POLOGNE, APRÈS LA CAMPAGNE DE 1806-1807

d'un Louis Ménard dans ces belles ombres... Le « paysage historique », qui voulait être une résurrection, n'est plus; le peintre peut dire avec le poète, parmi les ruines d'Agrigente ou d'Aigues-Mortes :

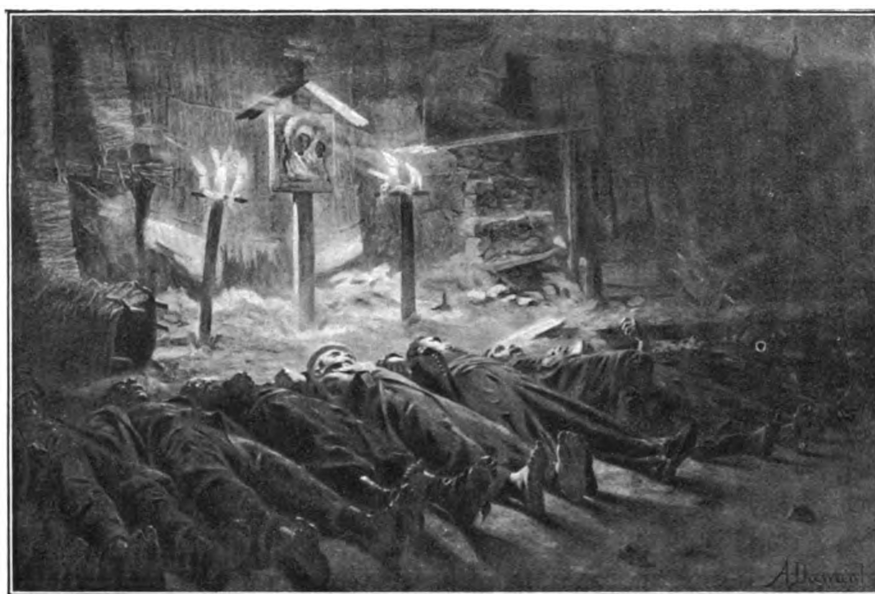
Je le sais, mais je garde au cœur le souvenir.
D'un rêve éblouissant qui ne peut revenir...
. . . .
Mais, maintenant, l'abîme a fasciné mes yeux :
Je voudrais, comme Icare, au-dessus des nuages,
Vers la zone de flamme où germent les orages
M'élancer, et mourir quand j'aurai vu les cieux...

L'harmonie du groupe nous oblige à citer dès maintenant d'autres paysagistes, car si le nouveau crépuscule a transfiguré l'influence indiscutable de l'impressionnisme, le paysage, aujourd'hui comme hier, a continué de « tout envahir » : c'est lui qui baigne l'arabesque décorative ou l'intime sujet; c'est son rayon sympathique qui vient modifier furtivement l'atmosphère même de nos intérieurs. Farouches et plus tragiquement modernes, avec un arome ancien, s'imposent les rêveries rustiques de M. Dauchez, ses visions bretonnes aussi, ses varechs, ses pêcheries, ses landes, ses lisières de bois qui font peur, car l'âme y pressent l'âme lointaine, mais revenue, de Georges Michel et d'Obermann... Sombres également, les moulins et les fermes de M. Moullé, non loin de ce Moret qui fut radieux pour Sisley. Ce n'est pas non plus l'impressionnisme que rappellent les gares poétiques de M. Ulmann, un Parisien fervent du soir triste et des musées discrets, *stylisant* les fumées vomies par le tunnel avec des ondulations d'écume... C'est le paysage de ville qui règne en un triptyque symbolisant sans allégorie littéraire le double aspect de *Venise :* la ruelle blanche ou le canal glauque; M. Wéry devient le maître du chœur des « Vénitiens », et Dieu sait si les amoureux de l'aristocratique cité sont nombreux! Les penseurs amis du soir d'un beau jour n'ont pas oublié sa Venise du Nord, l'*Amsterdam* du Salon de 1900, qui vient de reparaître à l'exposition suggestive des Boursiers de voyage et Prix du Salon : la présente *Venise* n'a point cet accent profond, mais elle suggère aux yeux de plastiques pensées; c'est un « pendant » moins éloquent, mais plus délicat.

« Tout n'est que songe et que symbole », a dit Renan dans son incomparable *Prière sur l'Acropole* que M. Brouillet a voulu traduire aux yeux

des étudiants de la Sorbonne : mais est-il du pouvoir de la peinture de personnifier l'ivresse radieuse d'un enfant de la Bretagne en présence de l'immortel et lumineux vestige? Le peintre peut-il évoquer autre chose qu'un noir voyageur assis au pied du Parthénon rose? Un portrait dans un paysage, et rien de plus...

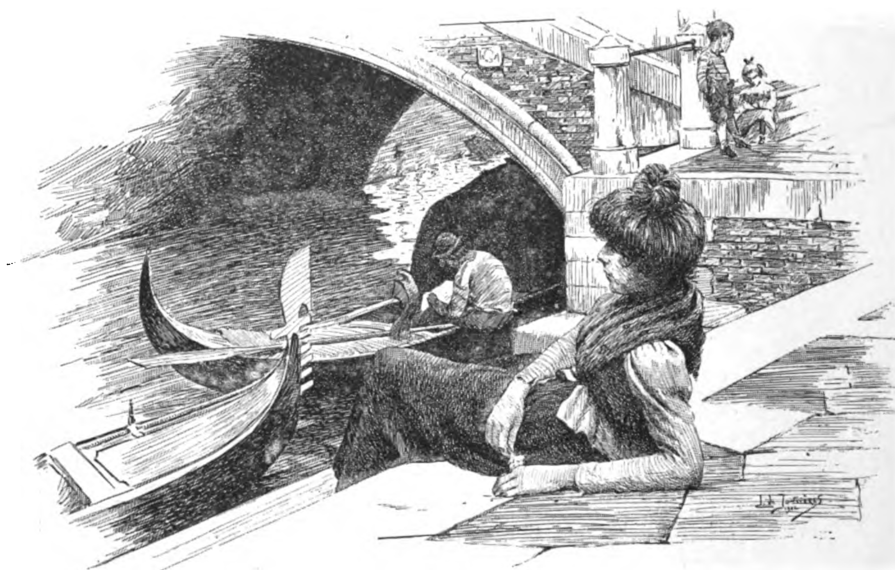
Toujours est-il que le soir détrône le plein midi, que l'artiste moderne



DAWANT. — DANS LA MORT... (SÉBASTOPOL, 1854-1855).

a délaissé la rue aveuglante pour l'appartement silencieux. A l'impression l'expression succède. Loin de Rome, de Venise et d'Athènes, l'amour du *home* se déclare en de petits cadres où l'objet inanimé revêt un sens un peu mystérieux dans la chambre vide : proche parent de nos romanciers d'analyse, M. Prinet nous attache à des intérieurs fanés, fleuris du parfum des choses d'autrefois, meublés de vieux acajous et de vieux souvenirs. Pareille discrétion dans la tendresse chez Mlle Germaine Druon, chez MM. Moreau-Nélaton, Larrue, Lobre et Picquefeu, près des fleurs de Mme Victoria Dubourg. Parfois, sous la lampe, un petit groupe familial apparaît, un dialogue prévu rapproche la jeune mère du bambin joufflu, le piano

muet murmure un *lied* que l'on devine en mineur : interrogez MM. Bréauté, Chayllery, Rieder, Hugard, et les *Deux amies* de M. Selmy; questionnez des yeux les intérieurs d'artistes des meilleurs disciples du visionnaire Gustave Moreau, qui ont sagement abandonné les Orphées pour l'atelier, pour la chambre exquise où la fillette fait la petite ménagère, où joue l'espiègle chaton : MM. Morisset, Hugues de Beaumont, Marcel Béronneau, tout à fait charmeurs.



L. de Joncières. — Au pont des Frari, Venise (croquis de l'auteur).

Le recueillement n'existe pas moins dans le groupe voisin qui se réclame du maître Auguste Boulard, le romantique défunt qui resta fidèle au noble vieux jeu des lumières chaudes et de l'île Saint-Louis, alors que tant de peintres couraient les banlieues triviales : MM. Émile Boulard, Margueré, Georges et Lucien Griveau ne sont pas de ceux qui renient leurs souvenirs; qui dit vieille France dit poésie. Mais Fromentin, qui comptait sur la Hollande de Rembrandt et de Cuyp pour nous affranchir des vulgarités poudreuses comme elle avait appris au romantisme anglo-français l'amour de la vraie campagne, trouverait sans doute que tels virtuoses de la palette n'ont que trop bien suivi ses conseils de peintre, s'il regardait les *Dentellières* (après les servantes) de M. Joseph Bail, les repas rustiques de



F. Humbert pinx. A. Delzers sculps

PORTRAIT DE Mme LA PRINCESSE DE T...

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. Louis Fort Paris.



M. Désiré-Lucas, le triptyque chouan de M. Victor Bourgeois : ici la virtuosité se souvient plus du musée que de la vie. N'est-ce pas le symptôme d'un péril naissant ?

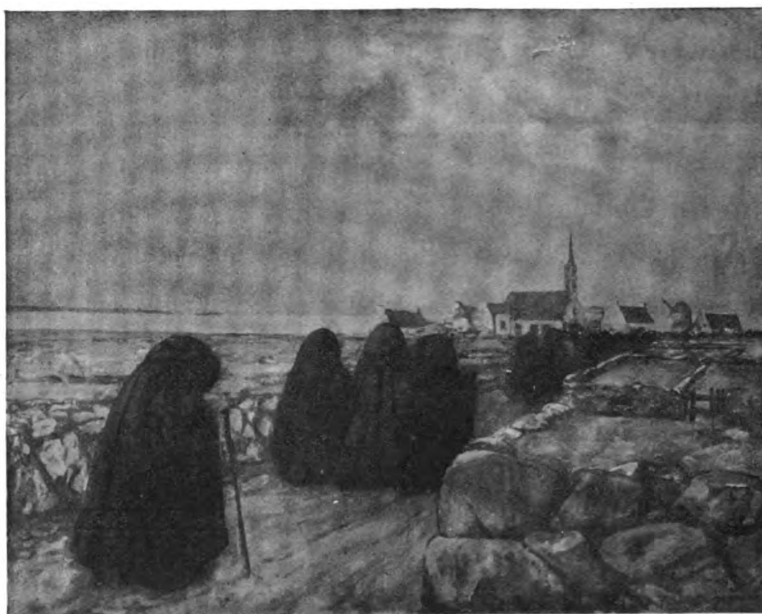
Dans la même gamme vigoureuse, mais plus ressentie, la Bretagne et la Hollande fraternelles se disputent les amis des humbles : MM. Hanicotte et Guillaume Roger, MM. Le Pan de Ligny, Kœnig et Le Gout-Gérard, ce dernier en pleine floraison; M. Guirand de Scévola trahit les princesses lointaines pour la vie des marchés et l'heure du *Pardon*. M. Jules Adler descend plus éloquemment au pays de la *Mine*, mieux inspiré que M. Tardieu dont le *Travail* évoque de trop près la manière de M. Roll, que M. Démarest dont le triptyque de la *Mer* transcrit trop fidèlement celui de M. Cottet. Élève héroïque de M. Benjamin-Constant dont elle a repris le portrait, Mlle Angèle Delasalle dresse le *Couvreur* hardi sur un pauvre toit ; et les femmes-peintres se peuvent enorgueillir d'une aussi mâle originalité ! Tel est le groupe des coloristes crépusculaires.

Il faudrait distinguer les vibrants et les éteints, les excentriques et les sages, les doux et les violents, les rêveurs et les humoristes.

Les vibrants, entre les rideaux tirés, font filtrer dans l'intérieur et l'intimité le rayon de l'impressionnisme que Besnard et Mlle Dufau réservent aux rêves capricieux : tel M. Gaston La Touche, un virtuose du *home* et du bal masqué, qui décrit à l'aube la *Commode de laque;* tels MM. Truchet, Minartz et Vallée, qui ne dédaignent point les lampions du bal public, ou M. Bergès, qui nous montre aux feux de la rampe les déhanchements maniérés des danses espagnoles. A l'Espagne brutale, les éteints préfèrent les silences du Nord ou les murmures étouffés des chambres : les uns suivent M. Carrière, l'antipode de M. Besnard, de qui les *Études* souffrantes sont, comme ses tableaux, des « préparations » magistrales ; mais les « carriéristes », plus lestes, MM. Callot, Tournès ou Berton, préfèrent à la volupté morose du sentiment intérieur la joie plus charnelle des petits levers et des toilettes matinales... D'autres suivent Rodenbach, Verlaine ou Cazin sous la brume ou dans la neige hallucinante : il y a comme un parti pris charmant, mais dangereux, de tristesse mineure et convalescente dans les accords volontairement assourdis de ces toiles glaciales, paysanneries de M. et de Mme Duhem, provinces de MM. de Moncourt et Maillaud, hivers de MM. Francis Jourdain et Boggio, Venises mourantes de

M. Vail, fleurs magiques de M. Dumont et de la fille de M. Carrière, qui signe Lisbeth ; groupons la *Causette du soir* de M. Moleux, élève de M. Carrière, les travailleurs probes et les *Violonistes* de M. Guiguet, la *Pensée* de M. Leclercq, le *Pardon de Sainte-Anne* de M. Guinier, autour du poète actuel du vague mélancolique et des villes mortes, M. Le Sidaner, qui pourrait murmurer, avec le poète ami du Nord :

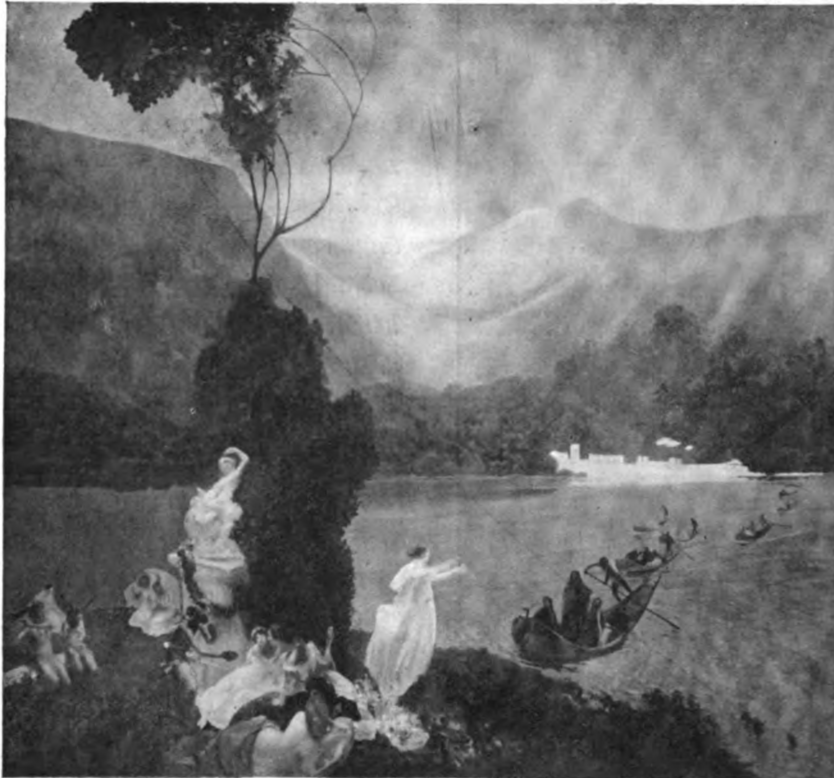
Je suis comme le roi d'un pays pluvieux...



COTTET. — MESSE BASSE EN HIVER (BRETAGNE).

Non moins sentimentaux, plus énergiques, les *Gueux flamands* de M. Hoffbauer, le petit pauvre italien de M. Sabatté, les mondaines de M. Ridel, le *Moissonneur de lauriers,* triptyque symbolique de M. Besson, qui maudit la guerre détestée des mères : tous élèves de Gustave Moreau, qui fut plus détaché du monde. Contre une menace de neurasthénie, l'humour ou l'observation proteste avec M. Jean Veber, un coloriste de la satire, avec M. Dewambez, un prix de Rome converti, comme le compositeur de *Louise*, à l'entrain de la vie populaire ; M. Morisset lui-même ne craint

ni la *Rue de Paris* ni la *Fête de Neuilly*, plus galantes; et Daumier semble encore inspirer les intérieurs sans feu de MM. Saglio et Frieseke, la très ironique *Présentation* de M. Jeanniot, la verve de M. Hochard qui progresse : l'observateur quitte les courses pour la province; il nous introduit chez les



A. BESNARD. — L'ILE HEUREUSE (panneau décoratif).

bourgeoises de petite ville, parmi les chantres et les gens d'église, et ses dessins rehaussés retiennent l'enterrement et la procession, le frère et son orchestre de gamins, le lutrin bancal et l'ophicléide... Un nom à retenir, avant de nommer les talents étrangers.

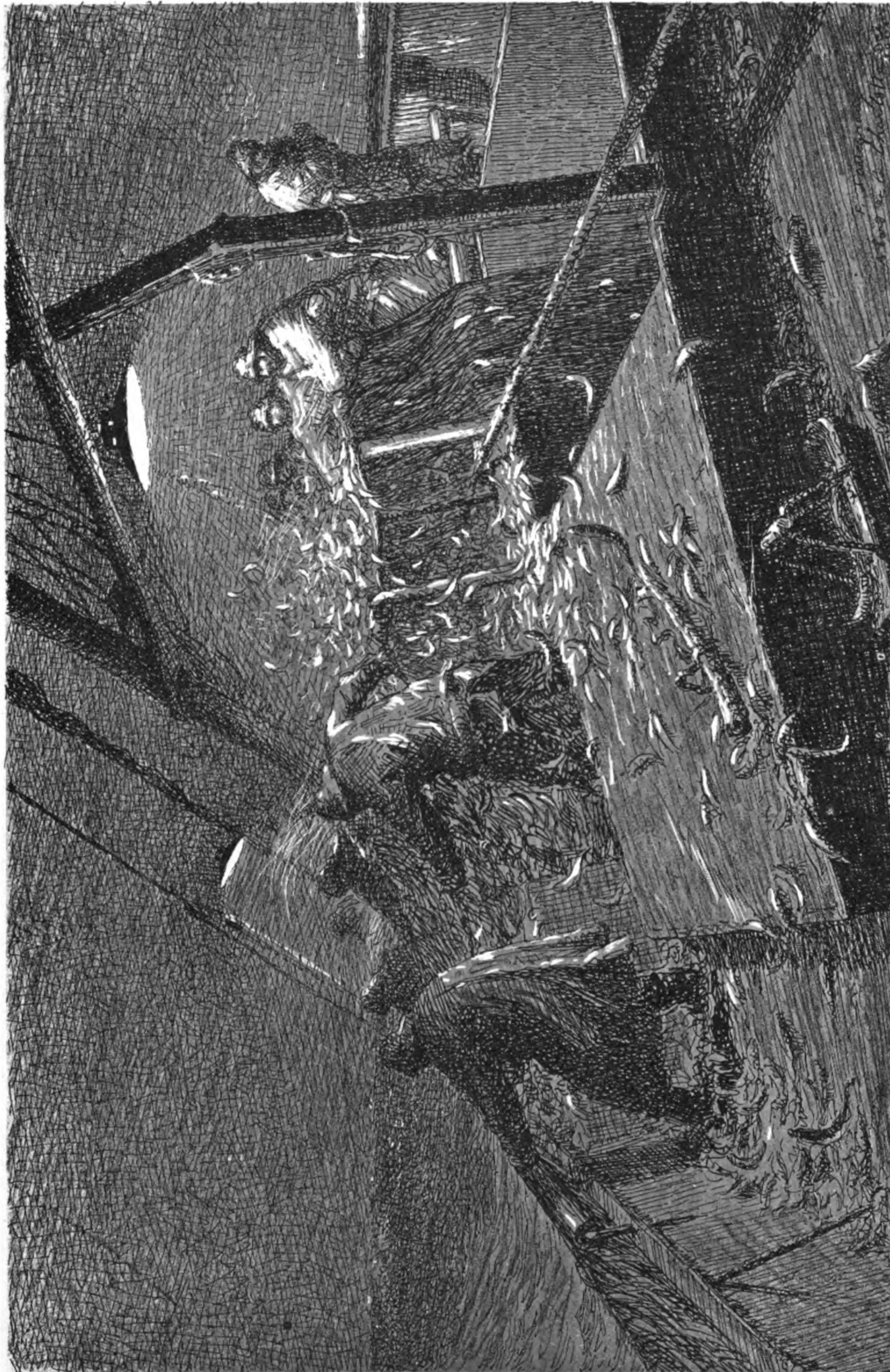
Il faut se borner à noter la vibration persistante avec le réveil imprévu de l'Espagne et la vigueur ensoleillée de MM. Anglada, Bilbao, Sorolla, Nonell, en l'absence de M. Zuloaga, petit-cousin de Goya par Manet; à

Barcelone comme à Valence, à Barcelone surtout, la peinture espagnole se souvient de ses grands ancêtres sans les copier servilement : dans le faubourg provocant des cigarières ou sur les plages violemment blondes de la Méditerranée couleur de saphir, la personnalité de quelques tempéraments de peintres s'inspire avant tout de la vie.



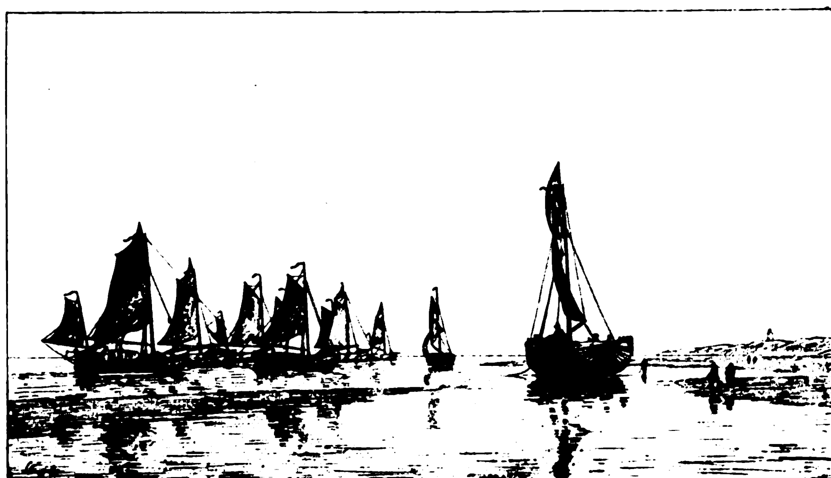
H. MARTIN. — LA MUSE DU PEINTRE.

Cette « rusticité de verve », dirait Diderot, se tempère en montant du Midi vers le Nord : la vivante clarté rayonne encore en Belgique sur la curieuse *Visite automnale* de M. Huklenbrok, sur la belle *Voile rouge* de M. Georges Buysse, dans l'admirable *Verger flamand* de M. Claus, à l'heure amusante de la récolte des pommes, s'assourdit le long des canaux neigeux de M. Baertsoen, se ranime et s'affine avec M. Kroyer, au pays frissonnant d'Ibsen et de Bjornson, en l'exquise *Soirée d'été* sur la plage danoise de Skagen. De ces reflets d'or moirés d'azur, la lumière retombe aux *gris* non moins distingués dans les intérieurs où l'Américain M. Walter Gay l'emporte en finesse de tons sur le Génevois M. Delachaux, lorsqu'il nous conduit *Chez Helleu*, chez les collectionneurs japonisants, parmi les dessins de maîtres, devant la cheminée Louis XV aux belles potiches bleues, au coin du feu qui pétille ; pareil sentiment chez M. Le Sidaner, quand il auréole avec l'abat-jour du soir l'atmosphère endolorie du jardin... Le *Collier* de Mlle Susan Watkins est reflété par la psyché. La perle de la peinture étrangère est *Une petite histoire* que lit nonchalamment la jeune femme en blanc profilée par Mlle Greene : adorable harmonie, dans un discret décor Louis XVI, de blancheurs laiteuses et de verts pâlis.



TATTEGRAIN. — PÊCHE DU HARENG, VAPEUR BOULONNAIS RELEVANT SES FILETS (croquis de l'auteur).

Cette ombre de tristesse, que M. Whistler, le virtuose des bluettes harmonieuses et des préciosités fantasques, a répandue parmi nous, s'accuse principalement dans le portrait. Les effigies whistlériennes abondent à nos deux Salons, comme les Américaines ou les Anglaises parmi les visiteurs de nos musées; dans l'or bruni d'un cadre oblong, le fantôme se dégage de la pénombre et nous attire, avec la morbidesse des héroïnes d'Edgar Poë : c'est « le modèle compliqué d'un artiste », écrirait Baudelaire son traducteur, qui définissait ainsi le portrait. Telles sont les *ladies*



STENGELIN. — FLOTTILLE DE BATEAUX PÊCHEURS (croquis de l'auteur).

et les *misses* anonymes évoquées par MM. Dufner, Kelly, Bittinger, Parker, Recknagel, Wilson. Le psychologue d'outre-mer est toujours M. John Sargent, très attachant avec son portrait de deux sœurs et dans une étude de femme qui chante : Londres nous l'envoie cette année, ainsi que le fier *Portrait de lady Hickman* par M. Cope et la fine symphonie que M. John Lavery dénomme simplement, à la Whistler, *Gris et noir*. La jeune *miss* de M. Oswald Birley semble un peu cousine de sir Thomas Lawrence, de même que la blonde profilée par M. Thompson est proche parente de M. von Lenbach. M. Hubert Vos analyse les physionomies chinoises. Au pays de Memling, MM. Sarluis et Van Hove demeurent primitifs. D'Espagne arrive le fils de Fortuny pour représenter *Mlle Odile de Richelieu*.

Ici, la peinture d'histoire prend sa revanche, en associant le grand nom

des modèles au renom de leurs portraitistes : c'est *Mme la princesse Joachim Murat*, par Mlle Juana Romani, psychologue et virtuose comme M. John



F. Roybet. — Le Vainqueur de Lépante.

Sargent ; *Mme la princesse de Tarente*, par M. Ferdinand Humbert ; *Mme la marquise de Brou*, par M. Bonnat ; *Mme* et *Mlle Roosevelt*, par M. Chartran ; *Mme Émile Loubet*, par un grand peintre-graveur, M. Jean Patricot. La

distinction de *Mme Camille Bellaigue* n'est point trahie par la distinction de M. Dagnan; mais la fantaisie de *Mlle Polaire* est plutôt exagérée par la fantaisie de M. Milcendeau. Voici *Mme Léo Claretie*, par le classique M. Édouard Sain, *Mme Paul Adam*, par M. Hawkins, *Mme Édouard Dujardin*, par M. Anquetin, toujours chercheur. Et tout en déplorant que M. Antonio de La Gandara, jusqu'à présent si personnel, condescende à doubler trop bien le rôle de M. Boldini dans le maniérisme joli d'une pose ou la contorsion d'un bas de soie, le féministe a beau jeu d'interroger toutes



CARRIER-BELLEUSE. — SUR LES OREILLERS

les âmes anonymes burinées par les maîtres ou devinées par les jeunes : les fillettes aristocratiques de M. Hébert, la vieille dame pâlie qui conseille un chef-d'œuvre de plus à la verte vieillesse de M. Henner, la jeune dame rieuse que M. Roll aperçoit audacieusement sur un fond de ciel, toutes les nuances de l'éternel féminin, sous ses allures modernes et mondaines, amoureusement vues par MM. Morot, Flameng, Aman-Jean, Guinier, Raffaëlli, Louis Picard, Raoul du Gardier, Raymond Woog, Lucien Madrassi.

Le portrait de M. Hawkins est un pastel, comme celui de *Mlle Mary de Buck* par le spirituel M. Pierre Carrier-Belleuse, qu'il faut noter avec les fins crayons de Mme Davids et de M. Lucien Monod.

Un provincial, M. Fougerat — encore un nom à retenir — se révèle en

groupant sa *Maisonnée* avec une tendresse naïve de beau peintre. Et M. Caro-Delvaille dépasse les promesses de ses débuts récents, en opposant lui-même à la désinvolture de la *Belle fille* le recueillement de la *Dame à l'hortensia*, fièrement campée dans la paisible harmonie de son intérieur : M. Caro-Delvaille possède un regard d'artiste, à la fois sensuel et subtil. Il



AMAN-JEAN. — LE PARC (encadrement de F. Aubert).

est né peintre. Avec lui, le genre et le portrait sympathisent dans le sentiment aigu de l'intimité féminine.

Cette année, M. Jacques Blanche, un féministe aussi, se réserve aux portraits masculins, comme M. Benjamin-Constant : l'un nous fait connaître *M. Paul Adam, M. Charles Cottet*, le jeune *Philippe Barrès;* l'autre, *Lord Savile* et *M. de Blowitz*. L'âme transparaît plus visible sur le visage du poète Bjornson, interprété par M. Kroyer. La ressemblance du peintre Gérôme est saisie par M. Dagnan. Et, dans la fraise empesée d'un *Vainqueur de Lépante*, imaginé par M. Roybet, on retrouve les traits du graveur Waltner : documents nouveaux et variés pour l'histoire.

Si le portrait est le miroir de deux âmes — celle de l'artiste et celle du modèle, — le paysage est le véridique reflet du paysagiste : c'est l'inconsciente déposition d'un témoin ému. Chaque paysage a donc le style de son auteur et de son temps. Indifférente et consolatrice, la nature déploie un mouvant décor autour de nos pensées qui l'animent, qui la voient sombre ou sereine : n'est-ce pas dans une heure de crépusculaire angoisse que le suave M. Jules Breton vit les *Corbeaux* tournoyant dans le vertige ensanglanté des nues? Vision décorative et nouvelle!

Dans le paysage comme dans le portrait, nos aînés prêchent d'exemple en se renouvelant : ici, M. Jules Breton, dans ce soir sauvage; là, M. Carolus-Duran, dans son atelier familial. Il faut se renouveler : car, si l'école française demeure au premier rang dans les portraits et les paysages, l'étranger l'épie et la serre de près. Sans doute, nous pouvons nommer M. Harpignies, droit comme un chêne, et M. Pointelin, troublant comme l'espace, en référer à M. René Billotte pour le frisson nouveau du crépuscule, citer les nuits bleues de MM. Chigot, Sauvaige, Guignard et Bouché, suivre M. Georges Lefebvre *Sous les poiriers sombres,* approuver l'*Approche de l'orage* de M. Cabié, souligner l'essor de M. Meslé, souhaiter la bienvenue à la délicatesse de M. Jacques-Marie, à la profondeur de M. Viala; le paysage noir rivalise avec le paysage terne, le bain d'or avec les gris perle; la mer du Nord inspire MM. G. de Latenay, Jean Rémond, Boyer, Perrandeau, Chevalier, Stengelin, Paillard... Mais c'est le Nord lui-même qui nous renvoie « cette trace ardente et forte » que Fromentin trouvait de bon augure; c'est le Nord qui la continue, grâce au romantisme latent de la palette écossaise : il se pourrait que la *Nuée* fût le plus beau paysage des Salons de 1902; son auteur est M. Tom Mostyn, de Manchester. Il se dit élève de M. Herkomer et doit admirer Constable. Je sens autant de charme en son *Enfance* que de sourde puissance dans sa *Nuée :* ce ciel menaçant soulève dans l'âme des souvenirs et des espérances, tous les orages désirés par le poète; et la majesté renaît des anciens jours... Que la *Nuée* ne me rende injuste ni pour les nôtres, ni pour M. Harrison, le Kroyer de la haute mer qui s'irise, sans oublier le *Vieux canal* étoilé de M. Leempoels, les *Feuilles mortes* de M. Raurich, la grâce ou la force nouvelle de MM. Bunny, Marcette, Coutts-Michie, Morrice et Gihon.

Automne ou printemps, crépuscule qui tombe ou matin qui se lève,

le chapitre qui s'ajoute à l'histoire du paysage et du portrait complète l'évolution pressentie. Une tendance classique, vraiment française, se fait jour : et je n'en veux d'autres preuves que la métamorphose de M. Émile Bernard au bord du Nil, dans l'Orient de Belly, que le rapprochement imprévu qui s'impose entre le style juvénile de M. René Ménard et le style aujourd'hui posthume de Paul Flandrin. La peinture française est lasse des laideurs inutiles ou des hypocrisies pédantesques, des fantaisies violentes ou précieuses. Elle renonce aux costumes rétrospectifs, aux coiffures du *quattrocento*. Elle revient, après un détour, à son naturel, fait de droiture et de santé. Elle revient à son idéal de sobre éloquence ou de séduction familiale : Poussin et Chardin demeurent ses vrais maîtres. Un peu de mystère au fond des intérieurs, de vague dans les désignations, ne saurait plus l'effrayer, car il faut être de son temps! Mais le plus émouvant des « arts silencieux » aspire désormais à la réalité vue par un peintre et sentie par un poète, à l'intimité du soir qui est la poésie du vrai.

RAYMOND BOUYER.

LA SCULPTURE

II

Le confesserai-je ? Je m'attendais à rencontrer, à ce Salon de l'année où « le siècle a deux ans », plus de Victor Hugo ou d'œuvres inspirées de lui. Avouerai-je que, pour ce que valent les quelques envois « hugoliens » épars de-ci de-là, je trouve qu'ils sont encore trop ?

Le plus volumineux est celui de M. Georges Bareau. Nous le connaissions, hélas! pour lui avoir vu jouer, pendant les récentes fêtes du Centenaire, un rôle proportionné sans doute à sa masse, mais combien supérieur à sa valeur! On l'a exhibé à la jeunesse, par morceaux, sans doute afin de donner à cette dernière la plus haute conception de la beauté plastique à l'aurore du XXe siècle! Il a partagé les gloires de l'apothéose; les reporters l'ont enseveli sous les lauriers; la Ville l'a acquis. Pour en faire quoi, juste ciel, si ce n'est pour l'enfermer dans les oubliettes de ses

magasins d'Auteuil ? On tremble ! Jamais on ne vit une incompréhension du sujet, une inintelligence comparable à celle que décèle cet amas prétentieux de plâtre. Voilà donc les larves d'idées que fait éclore dans un cerveau d'habile manouvrier ce génie apocalyptique et troublant !

Ce bloc est soi-disant édifié sur deux vers du poète, déjà peu accessibles à un cerveau ouvert. Comment M. Georges Bareau les a traduits en glaise, c'est à faire pleurer ! Devant des pâtisseries pareilles, on en viendrait, si l'on ne se raisonnait un peu, si l'on n'avait, par bonheur, d'autres termes de comparaison, à honnir en tas et la sculpture et les sculpteurs de son temps. On déplore le temps perdu, l'habileté dérobée à de plus utiles besognes à l'atelier ou à l'usine ; on plaint l'inerte matière complice, qui n'en peut mais. A quoi bon tant de sueur dépensée ?

Éraste, avec deux mots, en dirait plus que vous !

Il fallut que ce fût M. Rodin qui le prouvât ; M. Rodin avec qui l'on marchanda et qui a exposé dans le hall voisin, — quelle revanche ! — un simple buste du poète, celui, je pense, qu'il offrait à la Ville, fragment de son *Victor Hugo* de l'an dernier en étude. Et il y a cent mille fois plus de pensée dans cette face auguste penchée, irradiant la toute bonté, vers l'humanité qui peine, tandis que l'attache des bras laisse deviner comme une attitude de crucifié, dans ces yeux de mansuétude infinie, dans ce front qui rêve douloureusement, que dans tout le lourd et niais colis dont l'édilité parisienne s'encombra, pour sa honte.

Mon Dieu ! mon Dieu ! si M. Rodin voulait délaisser la littérature et abandonner à la critique ces parages mal famés, dangereux aux arts plastiques !

Il y a encore un autre *Victor Hugo* de M. Just Becquet, drapé à l'antique comme le *Voltaire* de Houdon, une ou deux œuvres encore, suggérées par des phrases du maître, et c'est tout. Pasteur tient tout de même, comme on dit, joliment son bout, auprès du géant, avec deux monuments, un de M. Carlès, en fragments corrects, mais pas autrement saisissants ; un autre de M. Paul Richer, — le Dr Richer, si je ne m'abuse, — bas-relief ingénieux, mais d'un accent insuffisant. Puis vient Rosa Bonheur avec un buste, très fidèle, je pense, de M. Peyrol, un portrait en pied de M. Gaston Leroux, et, ... j'allais en noter un troisième, mais c'est le *Daumier* de M. Geoffroy,

bonhomme et goguenard, en blouse courte, le nez au vent, flairant les ridicules, un peu ambigu, l'air à la fois d'une vieille dame artiste et d'une



A. Carlès. — L'Humanité (fragment du monument à Pasteur destiné à la ville de Dôle).

de ses caricatures aussi, d'une figure de ses prodigieuses esquisses peintes. Et celui-là, du moins, n'aura pas volé son demi-mètre cube de marbre. En revanche, j'aurai le front de trouver un peu excessif, quant à l'ampleur, l'hommage posthume rendu par M. Émile Peynot à *Français*, qui fut de son vivant un bon homme, mais un paysagiste de second ordre. Je sais bien

que nous ne sommes pas ici chargés de reviser les jugements passagers de la mode ou de la camaraderie, et qu'au surplus le monument en question n'ajoutera rien à la gloire du peintre. C'est égal, il y a telles comparaisons qui s'imposent, et qui choquent l'esprit de justice.



Marqueste. — Benjamin-Constant.

C'est comme un dernier devoir amical qu'a rendu Mme Besnard à *Georges Rodenbach*. Elle l'a montré à mi-corps, nu, expirant, les yeux déjà clos, la main droite levée, mais prête à retomber, laissant échapper une fleur qu'elle tenait. Elle a traduit avec une extrême délicatesse le caractère un peu fade de la physionomie de ce Belge monotone et matois, avec une sincère émotion la langueur morbide de ce corps qui défaille. Cela repose de tant d'insignifiance et de tant de convenu.

M. Frémiet, bien entendu, ne pouvait avoir ce frisson en modelant son *Duguesclin*. Il en a dressé pourtant une fière figure, au masque d'une puissante laideur, en tout semblable à l'idée qu'ont pu nous donner du héros cher à la Bretagne les vieux chroniqueurs, et son *Saint Hubert* est un très savoureux dessus de cheminée pour quelque seigneurial château. M. Ducuing, qui, lui, a travaillé pour le Midi, expose une statue du chanteur *Jélyotte*, que

pourraient bien avoir inaugurée déjà naguère quelques « Cadets » en tournée. Elle n'en est pas moins agréable. Oui, ce geste afféte, ce sourire, ces grâces d'écuyère de panneau, oui, c'était ainsi, avec cette ironie, qu'il fallait immortaliser ce cabotin de l'autre siècle.

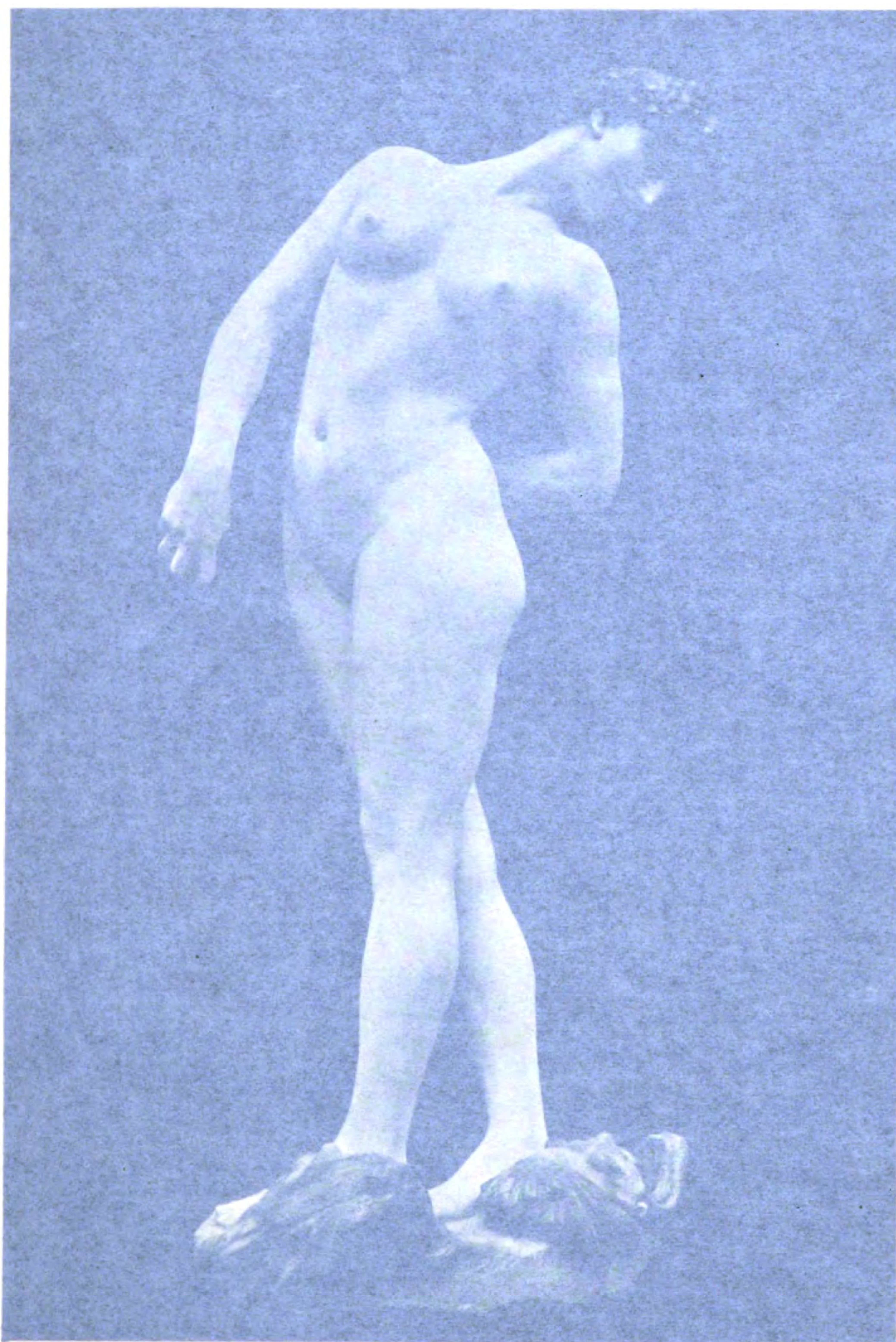


D. Puech. — Le père Didon.

A mesure que les années coulent et que les carrefours disponibles se raréfient, les sculpteurs à visions patriotiques se font aussi moins nombreux. On le regretterait si le genre devait engendrer beaucoup d'œuvres aussi graves, aussi belles, aussi exemptes d'inutile déclamation que le *Souvenir* de M. Paul Dubois, deux émouvantes figures, résignées peut-être, mais inconsolables, et sous lesquelles il n'est point besoin de plus ample légende. Seulement, il pourrait nous advenir aussi de voir d'aucuns imiter l'exemple de M. Moncel, qui a simplement démarqué et indignement dénaturé une fort belle idée de M. Hébert, le peintre de l'hommage *Aux héros sans gloire;* de M. Moncel, qui peut-être ne s'est pas rendu un compte bien net de la signification exacte de son titre : *Aux héros méconnus*, et à qui sa candeur doit tenir lieu d'excuse.

Nous avons aussi, pour nous consoler, la sculpture philosophique, politique et sociale : M. Bartholdi, — qui pensait à Carpeaux, — renvoie ses *Soutiens du monde* achevés et portant un globe de la rue des Écoles, avec les lignes de navigation, les isothermes et le gulf-stream bien nettement lisibles. M. Legrain fait de la propagande anti-alcoolique avec *Une puissance moderne*, groupe agressif et désobligeant pour les plus tempérants, comme si l'apposition d'étiquettes dans les petits édicules ne suffisait plus, désormais, à l'actif prosélytisme de la Ligue ; M. Récipon continue dans la voie qui nous a valu déjà les clairs symboles dressés au faite du Grand Palais; M. Ferrand évoque *La grande muette*, avec plus de zèle, évidemment, que de moyens. Je ne vois guère, dans cet ordre d'idées, que M. Paul Moreau-Vauthier qui ait réussi à m'intéresser.

M. Paul Moreau-Vauthier fut tout à coup connu de la foule à la suite d'une aventure qui donna de la bonne foi administrative et de la crânerie de certains fonctionnaires une idée réconfortante, vraiment : je veux dire l'histoire de la *Parisienne* de la Porte monumentale de l'Exposition de 1900, qu'on faillit jeter bas, sur la protestation de quelques hommes politiques, subitement éclairés après avoir été deux ans béants d'admiration devant ses croquis, ses maquettes, son modèle. M. Moreau-Vauthier fit tête à l'orage avec la belle vaillance de la jeunesse, accrue encore par l'ardeur de ses convictions esthétiques, — justes ou non, là n'est pas la question, — et finalement l'emporta. Cette première victoire l'avait préparé à la bataille qu'il livre aujourd'hui avec *Le mur*, monument dédié « aux victimes de la révolution », mais à toutes les victimes, au prêtre, à l'évêque succombant noblement pour la cause de la charité, les doigts levés et bénissants ; au vieux révolutionnaire au cœur bouillonnant de tant de grandioses chimères dont on sourit aujourd'hui ; aux martyrs enthousiastes de l'idée, dont la race, hélas ! est éteinte, comme celle des dinothériums ou des archéoptéryx ; aux innocents fusillés des historiques massacres, enfants le front troué des trois balles légendaires, aïeules héroïques. Sur les pierres du mur criblé de mitraille, on aperçoit, visibles à peine, modelées comme en rêve, leurs faces résignées ou illuminées d'une flamme intérieure, cependant qu'en avant, une figure drapée, malheureusement insuffisante d'exécution, à mon gré, mais bellement conçue, étend ses bras dans un geste de pitié. L'œuvre est incomplète, je le sais, je l'avoue. Elle est d'une hautaine conception et fait hon-





Gérôme. — Joueuse de boules.



neur, grand honneur, au jeune homme de vingt-cinq ans qui l'a rêvée et réalisée telle quelle.

Les deux envois de M. Antonin Mercié sont des plus importants. C'est d'abord le *Monument de Gounod* destiné au parc Monceau, groupe d'un arrangement harmonieux où Marguerite, Juliette et Sapho, dressées auprès de l'orgue favori du Maître, où s'est assis un génie ailé, chantent un hymne à celui qui, les éveillant d'entre les mortes, leur redonna une vie nouvelle. Puis un étrange et saisissant *Épisode de la guerre de Cuba*, un bas-relief qui fait penser, par tel détail, à la fameuse *Exécution de Maximilien*, de Manet, et duquel jaillit en avant une empoignante silhouette de révolté.

Nombreuses, d'ailleurs, sont les œuvres qu'a inspirées l'idée de la mort ou de la guerre. M. Bartholomé a envoyé un *Fragment de tombeau* qui surprend un peu au premier coup d'œil, mais dont la figure unique, tranquille, sereine, est digne de l'auteur du *Monument aux morts ;* M. Walter a une *Porte de mausolée* dont l'invention est exquise de délicatesse, et l'exécution d'une belle juvénilité; cette vierge, déjà aux mains de l'ange qui l'entraîne, se retournant pour envoyer un suprême baiser à ceux qui demeurent, me touche au plus profond de l'âme : c'est le même mouvement expressif et charmant qu'a l'Eurydice du bas-relief antique. Quelques autres œuvres encore, peut-être, mériteraient une mention; mais il faut se hâter, et je ne veux pas abandonner ce paragraphe de la sculpture monumentale sans vous parler, ne fût-ce qu'en quelques mots, de la curieuse petite maquette de monument de M. Boverie, à *Alexandre II*, d'une imagination fort originale, et du monument du *Général Grant* par M. Borglum, très neuf aussi d'arrangement. Est-ce que le génie inventif de la jeune et fougueuse Amérique nous ménagerait, là encore, d'heureuses surprises ?

Enfin, quand je vous aurai mentionné ici de délicats panneaux où M. de Saint-Marceaux a ciselé, en reliefs très adoucis, dans un style très décoratif, les *Quatre saisons*, le Printemps au bord d'une mer illuminée de reflets d'aurore, l'Été dans les flots, sous une pluie de roses ; l'Automne dans les gerbes ; l'Hiver, enfin, vieille lasse et décharnée, que guettent les corbeaux ; quand j'aurai dit combien me séduit la pimpante, l'alerte et bien française *Marseillaise* de M. Dagonet, qui, le tambour au dos, les cheveux au vent et le dolman entr'ouvert, rappelle la belle humeur et l'allure endiablée des bonnes figures de M. Willette, j'aurai encore, esclave du devoir, à vous énumérer,

pour être pleinement en règle avec la grande sculpture, un bon groupe de M. Carli, *Lutte de Jacob contre l'Ange;* le *Richelieu* cuirassé et botté, de M. Allouard ; le spirituel et très intéressant *Diogène*, de M. Grosjean, qui, sans doute, mériterait mieux que cette sèche mention ; les *Vierges folles*, dévergondées jusqu'à l'épilepsie, de M. Icard ; une roide *Jeanne d'Arc au sacre*, de M. d'Épinay ; un bon nu de M. Raoul Larche, l'*Apôtre;* une *Pensée* fort habile, mais d'une polychromie quelque peu bruyante, de M. Denys Puech. Et voilà !

Il est maintenant tout un groupe de sculpteurs dont je suivrai, pour ma part, passionnément les efforts passionnés. Ce sont ceux qui, sans s'embarrasser de tant de symboles, en ramassent évidemment, parbleu, quand ils en trouvent, quand ils peuvent s'élever d'aventure à la généralisation, au style, mais qui d'abord, et avant tout, se penchent autour d'eux, pour regarder passer la vie, et la saisir de leur mieux, et la fixer. Certains vont loin dans ce domaine, un peu plus loin peut-être que je ne le souhaiterais, quant à moi. Mais mieux vaut encore cela que l'excès contraire.

Aussi, quand M. Carl Millès, de qui j'ai vu des œuvres moins risquées et fort belles, s'applique, dans ses *Veilleurs de nuit*, à rendre en plâtre patiné le flou des silhouettes humaines autour d'un brasero, dans un brouillard d'hiver, il va évidemment trop avant dans le pittoresque et sort franchement des bornes assignées à la sculpture. C'est attrayant, — et il faut pour cela s'en défier, — mais il serait périlleux de s'attarder à de semblables effets. M. Hœtger, qui doit, j'imagine, voisiner quelquefois chez M. Millès, et qui s'aventure moins avant que lui, fera bien de s'en tenir au point où il s'est arrêté cette fois, et d'y ramener son ami. Il nous dit dans ses deux envois, et très éloquemment, la misère des pauvres gens, le drame sombre de leur existence. Certaines figures de sa *Soupe populaire*, hautes de quelques pouces, ont, par le sentiment, une grandeur épique. Et par cet exemple, M. Robert-Champigny, dont le bas-relief, *Entre humbles*, est d'une belle tenue, et M. Hippolyte Lefebvre, dont le groupe, *Jeunes aveugles*, était d'un effet certain et plus facile, peuvent se convaincre que, pour des scènes de ce genre, l'énormité du bloc n'ajoute rien à l'émotion.

Encore que, dans ses œuvres, il ne s'agisse point d'hommes, je voudrais ranger M[me] Ameen de Sparre auprès de ces amis de l'humanité souffrante ;



E. Frémiet. — Duguesclin (statue bronze).

ce sont des chevaux qu'elle a regardés d'un œil bienveillant, amical, mais il me semble que la douleur efface les frontières entre les espèces, comme les distances entre les hommes eux-mêmes. Et quels drames lamentables Mme Ameen de Sparre a contemplés chez ces bêtes ! Désolation humaine fut-elle jamais plus navrante que celle qui se lit dans l'œil baissé, dans le cou tendu, dans toute l'attitude prostrée de ce cheval voyant tomber du timon du fardier son compagnon de peine ! Quelle tendre fraternité de gueux dans les caresses de ces deux « côtiers », *Attendant leur tour !* Quelle solidarité dans l'élan des deux chevaux attelés au tombereau, *En route !* Quelle ampleur surtout dans toutes ces statuettes ! Je ne connaissais rien, auparavant, de Mme Ameen de Sparre et j'ai eu, le jour où j'aperçus ses œuvres sous la sombre voûte qui réunit les deux morceaux de cet absurde palais, la joie de découvrir un grand sculpteur.



BARTHOLOMÉ. — FRAGMENT DE TOMBEAU.

En ce qui concerne M. Constantin Meunier, cette joie-là est déjà un vieux souvenir, et pourtant jamais elle ne s'émousse, tant est puissant l'ascendant de ce prodigieux artiste, tant chacune de ses œuvres nous apporte de beauté nouvelle. Son *Homme du peuple* appelle impérieusement la comparaison avec les œuvres les plus parfaites de la statuaire antique ; on songe aux masques, aux bustes les plus merveilleux, exhumés du sol sacré de la vieille Grèce, à ces fragments du Diadumène, dont le rayonnement illumine une des salles basses du Louvre. M. Charlier, évidemment

impressionné, quand il modela son *Pilote* et ses *Carriers,* par le grand statuaire belge, n'a pas encore acquis sa souveraine maîtrise, mais il est dans la bonne voie, puisqu'il comprend qu'aux temps présents les travailleurs de l'usine, de la mer ou des champs sont les seuls êtres qui aient conservé quelque caractère individuel, les seuls dont la vie, différente de la nôtre, — les dieux étant morts ! — nous puisse intéresser encore, comme leurs ajustements nous font parfois retourner la tête sur le boulevard, au détour d'une rue, comme leurs gestes nous arrêtent, sur un quai, devant une tranchée ouverte. D'autres que lui pareillement l'ont senti : Dalou, qui vient de nous être enlevé, et qui avait modelé une bonne figure de paysan ; M. Braëcke, qui a campé au bord des flots furieux, au pied de la falaise humide d'embrun, des *Femmes de pêcheurs*, toutes frissonnantes d'angoisse et suivant d'un œil ardent les péripéties d'un sauvetage — ou d'un naufrage ; M. Wittmann, qui vit passer le long des routes un terrassier sans but, des paysans ployant sous le faix.



Barrias. — Monument élevé a M. Darblay par ses enfants.

Louange à tous ceux-là que séduit le spectacle de la vie qui les entoure, à tous ceux-là qui n'entreprennent pas de la congeler en glaise, en des poses tout apprises dans leur atelier, mais qui l'étudient là où elle grouille

et fermente, soit qu'ils s'amusent à des fantaisies, comme M. Mars-Vallett, assaisonnant, dans sa *Prière païenne*, le réalisme d'une pointe de caprice ; comme Mme Ruth Millès, dont les deux statuettes, le *Chaperon rouge* et la *Paysanne à l'oie*, sont purement exquises ; comme M. Loysel, personnifiant spirituellement, en sept petites figurines de femmes, les jours de la *Semaine;* M. Tarrit, qui incline à la jovialité ; M. Forestier, tourné vers la grâce, ou M. Paul trouvant, pour figurer les *Mois*, d'intelligentes et neuves attitudes ; soit qu'ils la transfigurent et l'élèvent en y ajoutant une idée, comme ont fait M. Georges Lorin, poète affiné et sensible, dans sa *Révolte*, minuscule bronze plus significatif que bien des grands «boulots», et si vivante, emportée de l'irrésistible élan des révolutions victorieuses, et M. Pierre Roche, dont le *Saint Jean-Baptiste* jeune est infiniment délicat, et dont le *Danton* est un puissant morceau, et M. Hautelman, dont j'aime le *Vieux violon*, si justement observé, et Mme Berthe Girardet, qui a su mettre tant d'expression et de foi dans sa *Bénédiction de l'aïeule*, et dans son *Enfant malade*, et M. Nocquet, enfin, dans ses figurines vigoureuses, la *Vengeance* et la *Désolation;* soit encore qu'ils saisissent la réalité telle qu'elle s'offre à leurs yeux, dans leur inquiétude de la voir s'évanouir, ainsi que fit, dans la *Poussée*, le même M. Nocquet, ainsi qu'ont fait quelques autres dans des statuettes ou dans d'excellents bustes : Mme Clément-Carpeaux qui a hérité quelque chose de la nervosité fiévreuse de son génial père ; M. Spicer-Simon ; Mme Sv'rsky, qui a noté de plaisante façon des types de la rue, la *Parade, Esquisse de foule, Esquisse d'ouvriers;* M. Albert Laplanche, dont le *Canard sauvage* est digne du Japon, et M. L. Dejean, qui, opérant à la façon, je pense, des bons modeleurs de Tanagra ou de Myrrhina, a cueilli au passage des promeneuses, *Femme à l'ombrelle*, *Femme au chapeau*, *Femme assise*, et nous les montre en des attitudes familières ; le maître Jean Dampt, si personnel, si séduisant; M. Larche, qui a croqué en glaise *Le Pape Léon XIII*, vieilli, enfoui dans sa chape, chargé d'orfrois, le front courbé sous le poids de la tiare, trop spirituel, peut-être, et pas assez auguste; Marqueste, avec un admirable buste du peintre Benjamin-Constant ; Dalou, qui envoyait un bon buste en marbre, portrait d'un magistrat; M. Fix Masseau, représenté par deux bustes élégants ; M. Jean Baffier, dont le portrait de *Mme Sauvineau*, même inachevé, est expressif et vivant ; MM. Wagner, de Silva Gouveia, Richefeu, d'Houdain, Caro, Bailleul, Hébert, Tourgueneff, de Gericke, Brateau, Marque,

auteurs de jolies statuettes ; MM. Albert Bartholomé, Desbois, Paul Mélin, Lefèvre, Carl Léonard, Debrie, Gauquié, Socard, Louis Noël, Theunissen, Segoffin, Van den Straeten, Bernstamm, Vérona, Fournier, auteurs d'excellents bustes. Aucun de ceux qui se sont appliqués sincèrement à voir, à toucher la nature, à la traduire de leur mieux, en conscience, aucun de ceux-là n'a fait un effort inutile. Les seuls qu'il faille honnir sont les imitateurs d'imitations, les suiveurs, acharnés à poursuivre des ombres ou des reflets, à décalquer de vains fantômes académiques.

GUSTAVE BABIN.

LES ARTS DÉCORATIFS

S'il faut en croire nos esthètes les plus persuasifs, l'aurore du xxe siècle assiste à une renaissance des arts décoratifs — renaissance très moderne, en tout cas, n'ayant que peu de traits communs avec ses aînées, temps glorieux, où l'on voyait les artistes du mérite le plus rare s'absorber, sans vain bruit, dans leur tâche admirable, et, peu soucieux des qualifications sonores, fondre — si l'on peut dire ainsi — leur personnalité dans le chef-d'œuvre longuement médité et, leur tâche accomplie, s'éclipser dans un anonymat volontaire.

Non certes, nous n'en sommes plus là. C'était le bon vieux jeu. Si nos actuels décorateurs sont gens de talent, ce que personne ne conteste, ils ne tolèrent pas qu'on en ignore. Large publicité prodiguée à leurs ouvrages, tapage claironnant fait autour de leurs noms, médailles, diplômes, décorations ne sont pas pour les contrister ou leur déplaire ; et, comme conséquence, désir pressant, fascinant même, de solliciter les regards en des exhibitions répétées, besoin de forcer l'attention par une recherche outrancière et fébrile d'originalité, aboutissant à des conceptions parfois charmantes, plus souvent déconcertantes et, en tout cas, assez inattendues pour que ce mot renaissance, qu'on proclame si haut, paraisse employé d'une façon abusive.

Qui dit renaissance, en effet, dit résurrection, éclosion nouvelle d'idées, de principes et de formes, ayant eu leur heure de haute faveur et



LALIQUE. — « LES NOISETTES » (dessin pour un bracelet).

de gloire. C'est du moins le sens que les historiens et les érudits attribuent aux deux Renaissances françaises du IXe et du XVIe siècle. Pour notre temps, floraison vaudrait mieux, épanouissement serait encore préférable et s'appliquerait assez bien, semble-t-il, à l'exubérance indisciplinée de cette production intensive, avide d'imprévu, qui absorbe une place de plus en plus étendue dans nos Salons annuels.

Cette fois, le catalogue de la Société des Artistes français n'enregistre pas moins de 462 envois d' « Art décoratif »; celui de la Société Nationale en mentionne 323; et quantité de ces numéros englobent une vitrine, un panneau ou encore un ensemble mobilier, comprenant cinq, dix et jusqu'à vingt objets, qui, indépendamment de leur individuelle valeur, se recommandent à notre attention par les noms qui les signent.

Quels noms, en effet ! Bracquemond, Besnard, Barrias, Allouard, Gardet, Léonard, Charpentier, Baffier, Chéret, Boutet de Monvel, Dampt, Prouvé, Allar, Levillain, Moreau-Vauthier, Rochegrosse, l'élite, en un mot, de nos peintres et de nos sculpteurs; et dans la classe non moins appréciée de ceux qui se sont fait un nom comme

spécialistes, Gallé, Lalique, Falize, Delaherche, Grandhomme, Thesmar, Carabin, Marius Michel, Francis Peureux, Dammouse, de Feure, Bigot, Majorelle, Du Suau de la Croix, Selmersheim ! !

On pourrait presque dire : « Ils sont trop », du moins pour le devoir qui nous incombe. Et l'on comprendra, après cette énumération encore incomplète, qu'un temps trop court pour étudier toutes les œuvres exposées avec l'application d'esprit et le soin que la plupart méritent, un espace trop limité pour les décrire avec détail — certaines d'entre elles exigeraient une page et plus — nous obligent à ne présenter ici que des impressions d'ordre général.

Ce n'est, au surplus, que partie remise. Au mois de juillet prochain, une exposition de l'Ameublement occupera tout le premier étage du Grand Palais, et nous permettra de revenir sur la fraction de beaucoup la plus importante de notre ample sujet. Ajoutons qu'il nous est d'autant plus agréable de reporter notre jugement motivé à cette époque peu lointaine, que nos deux Salons, quoique très fournis, présentent des lacunes regrettables, et qu'à considérer les spécimens qu'ils nous montrent, il ne paraît pas que la réussite ait toujours répondu à l'effort indiscutable et à la dépense de talent et d'argent qu'ont



Lalique. — « Les Œillets » (dessin pour un bracelet).

nécessitées ces tentatives, ingénieuses assurément, pittoresques sans contredit, mais dans bien des cas un peu incohérentes.

Même lorsque ces tentatives mobilières font entrer en collaboration des artistes de mérite indiscuté, il s'en faut que le succès réponde toujours à la réputation de leurs auteurs. Considérez la salle de billard du baron Vitta. Falguière, Albert Besnard, Bracquemond, Alexandre Charpentier en revendiquent la paternité. Eh bien, par suite de l'emploi erroné des matières choisies, par la mise en œuvre par grandes masses de la triste et funèbre ébène, par l'application de bois lourdement colorés à des hauts-reliefs et à des rondes-bosses décoratives, toutes les belles intentions de ces hommes éminents se trouvent comme enlizées dans un art quasiment sépulcral.

Dans les salles voisines, si les noms des exposants sont moins fameux, certaines erreurs sont également regrettables. M. Benouville prodigue son goût et son très réel talent à créer un « meuble de cabinet » élégant de formes, il est vrai, et pratiquement conçu, mais dont la simplicité exagérée et l'aspect quelque peu rustique ne sont guère en rapport avec la somme d'études dépensées et le prix de revient. Moins bien inspiré, M. Plumet nous offre une chambre à coucher en bois de rose, dont le nom gracieux est contredit par une cyclopéenne et invraisemblable pesanteur. Les recherches de colorations nouvelles de MM. Seguy et Bigaux se traduisent en des harmonies médiocrement agréables à l'œil et plutôt tristes. Quant à la chambre mystérieuse, obscure, caverneuse, de M. Biberfeld, de Berlin et à l'extraordinaire piano de M. Serrurier, de Liège, mieux vaut qu'il n'en soit pas fait plus ample mention. Notre esprit se refuse à comprendre le charme ou l'intérêt que peuvent présenter des conceptions de ce genre.

Mais pour les autres, j'entends pour ceux qui ne semblent pas jeter un défi au bon goût et à la saine raison, pourquoi surchargent-ils sans motif la structure d'un meuble qui doit rester simple par nécessité? A quoi bon greffer sur ses contours normaux des membres superflus et transformer, de parti pris, en nids à poussière des surfaces naturellement lisses et d'un facile entretien?

N'est-il pas étrange de voir tant d'excellents artistes impérieusement tourmentés par la soif de l'inédit, épuiser leur intelligence en des combinaisons décevantes, d'où sortent des meubles composites et bizarres, trop

souvent impratiques et qui ne rachètent, ni par leur élégance ni par leur éclat, la difficulté qu'on a de s'en servir ?

— Halte-là ! me criera quelque initié, vous allez commettre une hérésie ; pis que cela, un sacrilège ! Ne voyez-vous pas que tous ces excellents artistes ont adopté pour guide une inspiratrice infaillible : la Nature ? Allez-vous renier ses éternels enseignements ? Ne remarquez-vous pas que les montants contournés de cette vitrine rappellent les nodosités rustiques de la vigne *(vitis vinifera)*, que la décoration fleurie de ce petit meuble intime est née de l'étude approfondie du liseron satiné ou de la solda-



R. Rozet. — L'air et l'eau, surtout en vermeil, cristal et ivoire, décoré d'émaux sur or.

nelle, et que ce superbe guéridon trilobé, envoi de M. Majorelle, où les tons profonds du bois s'éclairent des reflets dorés du bronze, est l'apothéose du nénuphar ?

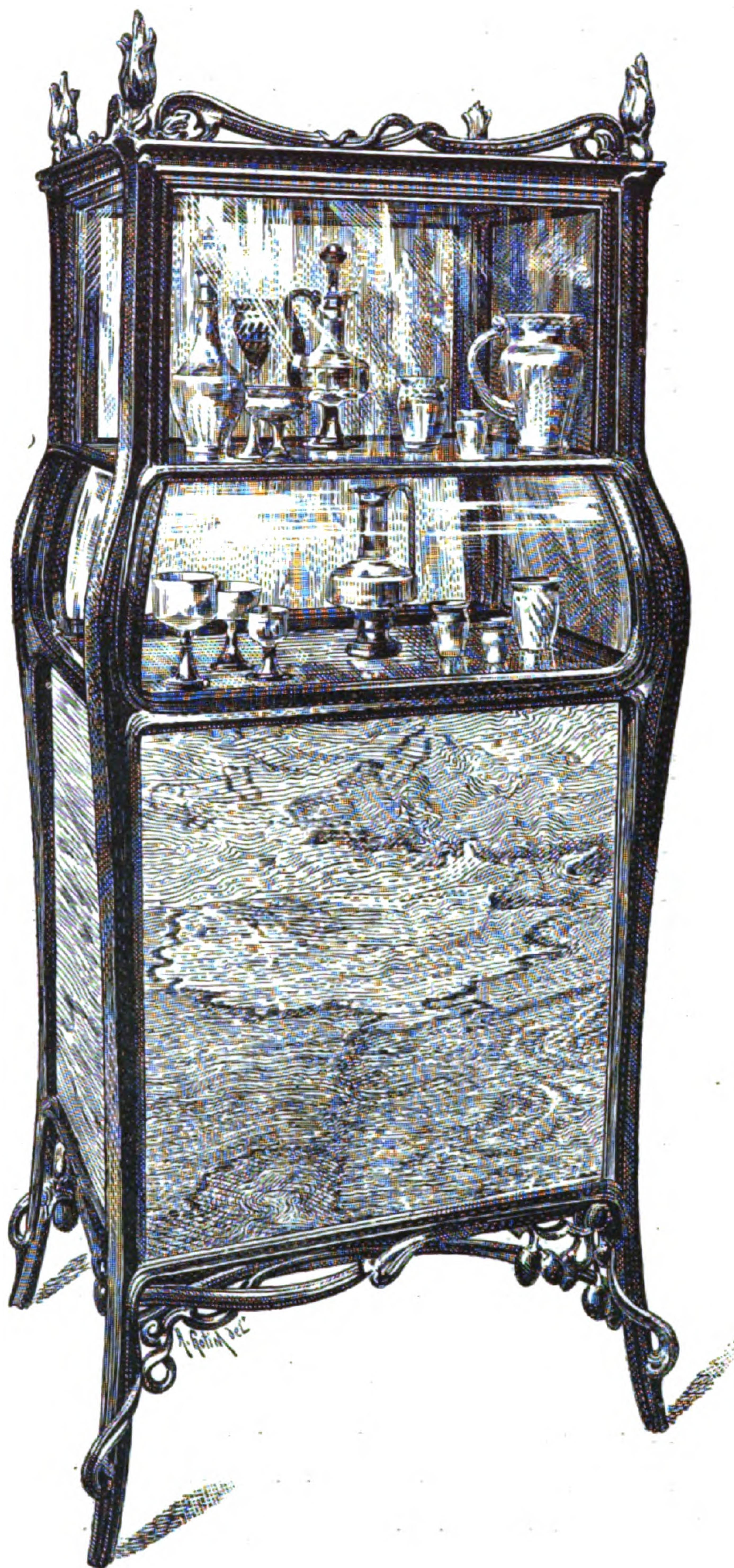
De même pour ces débordantes tablettes et ces consoles que vous traitez incivilement de superfétations, ne reconnaissez-vous pas, dans leurs supports, les antennes mille fois grossies de l'hémiptère babillard, ou les arrière-pattes si curieusement articulées de la sautillante locuste ? Quant à ces courbes enveloppantes, qui se déploient comme un manteau protecteur sur les flancs des petites armoires ou bahuts exposées par MM. Léon Cauvy, de Montpellier, et Louis Brouhot, n'évoquent-elles pas en votre esprit le souvenir des ailes de certains névroptères (la libellule, par exemple) ou de coléoptères lamellicornes, comme le hanneton ?

Assurément ces analogies sont curieuses. Elles témoignent d'une érudition spéciale et chercheuse; et il serait malséant de méconnaître l'ingéniosité de ces applications. Quant à l'éternelle inspiratrice de nos œuvres plastiques, personne plus que moi ne vénère ses leçons. Que sont nos fragiles et périssables productions, à côté de ses œuvres immortelles? Aussi la doit-on toujours consulter. Mais encore faut-il comprendre son langage, et lorsqu'on se mêle de l'interroger, on doit s'appliquer surtout à discerner, dans leur origine, les raisons quasi-divines qui ont présidé à ses créations, à dégager les sereines leçons qui jaillissent en quelque sorte de son observation attentive, et à se pénétrer de la logique merveilleuse dont elle ne s'écarte jamais.

Lorsque l'étude de la nature nous montre, à tous les degrés de l'échelle animale, les organes devenus inutiles s'atrophiant jusqu'au point de presque disparaître : le pingouin privé de ses ailes, la taupe de ses yeux, le cygne incapable de se tenir sur ses pattes, ne nous prouve-t-elle pas l'inutilité de ces vains ornements, qui surchargent tant de meubles nouveaux, sans autre résultat que d'en rendre l'usage moins facile? Quand, sous peine de mort ou de décrépitude, cette *alma mater* exige de certaines localités de notre corps, du thorax, de la boîte cranienne, du bassin, un développement suffisant pour loger les organes qu'ils doivent abriter, ne nous signifie-t-elle pas que les parties essentielles de nos meubles, de nos vases, doivent offrir une capacité correspondante à la quantité d'objets ou de matière que nous voulons y mettre?

C'est la cause finale qui guide cette inspiratrice incomparable. Toutes les transformations qu'elle fait subir aux créatures, aux plantes, aux minéraux, aboutissent là. Dès lors, est-ce l'imiter avec intelligence, que de s'égarer dans une transposition imprudente de ses formes, dans un grossissement irraisonné de ses infiniment petits, et de ne tenir qu'un compte insuffisant de la destination, cette cause finale de nos créations mobilières? Et s'il en est ainsi, pourquoi ce régiment d'armoires où l'on ne peut rien serrer, de sièges sur lesquels on redoute de s'asseoir, de chandeliers incapables de porter un flambeau, d'encriers où l'on n'oserait laisser tomber une goutte d'encre? Pourquoi ce débordement de reliures qui, sous prétexte d'habiller nos livres, nous interdisent pour toujours la familière fréquentation de ces « amis qui ne trompent jamais »? Pourquoi cette surabondance

de pendules, pendules d'antichambre, de chambre, de salon, de cabinet, de table, de bureau, où il est à peu près impossible de distinguer l'heure ! Et cependant nous ne sommes pas là en face de formes intangibles, d'une structure dont on ne peut transgresser les lois, sans commettre un crime de lèse-nature. La seule excuse de la pendule, sa seule raison d'être, c'est de montrer l'heure clairement. Sans cela, à quoi peut-elle bien servir ?



E. Gallé. — Vitrine en palissandre de Madagascar.

Est-ce à dire que chacun de ces meubles, réduit à son rôle précis et se conformant aux services spéciaux qu'il nous doit rendre, ne puisse atteindre à la beauté ? La réponse à cette question ne date pas d'hier. « Imaginez une marmite exécutée par un potier habile, ronde, bien polie, dont la cuisson a réussi à souhait, et munie de deux anses bien appropriées, — disait Hippias à Socrate. — Il faut bien, si l'on parle d'une telle marmite, reconnaître qu'elle est belle, car comment soutenir que ce qui est beau n'est pas beau ! » Certes Hippias avait raison; mais à condition que la

marmite reste marmite, et qu'elle n'ait pas la téméraire prétention d'orner un salon ou de décorer un buffet. Et cependant ne voyons-nous pas d'audacieux céramistes, méprisant le merveilleux privilège que les arts du feu, entre les mains d'un Gallé, d'un Dammouse, d'un Delaherche, d'un Georges Despret, ont de créer des gemmes d'une richesse incomparable, proposer à notre admiration et loger sous vitrine des grès difformes, lépreux, baveux, atones, couverts d'une sorte d'impétigo ou d'eczéma, qui les ferait rejeter de la vaisselle de cuisine ?

Et c'est là ce qui inquiète et désole une foule de sains esprits, c'est cette dépense exagérée d'intelligence et de travail aboutissant à des incohérences, alors qu'il suffirait d'un peu de réflexion pour réaliser des ouvrages charmants. Dès que l'artiste, en effet, veut bien — au lieu de s'égarer dans les broussailleux taillis de la fantaisie abstruse — se persuader de cette vérité primordiale, que tout objet mobilier comporte une application définie, une destination précise, qu'il joue un rôle dicté par les services spéciaux qu'on attend de lui, le succès couronne ses efforts.

Considérez les deux lits jumeaux, en cuivre poli, exposés par M. Théodore Lambert. Ne vous semblent-ils pas, dans leur modestie voulue, d'un dessin souple et gracieux, d'une construction pratique, d'un entretien facile, riches d'aspect dans leur simplicité, hospitaliers et confortables. Regardez encore la table, elle aussi exempte de toute vaine prétention, qu'a envoyée M. Hérold. Elle est couverte en peau de truie, dont les nuances claires s'harmonisent doucement avec le bois d'acacia dans lequel elle a été taillée. Ses angles repliés, son piètement écarté, qui souligne son aplomb, sa mouluration fine et sans aspérités en font un meuble charmant. La beauté jaillit ici non pas de ce snobisme spécial, qui déjà, au XVIII[e] siècle, faisait, avec l'*Impertinent* de Desmahis,

Où l'on périt d'ennui, jurer que l'on s'amuse.

mais d'une appropriation intelligente et raisonnée, cent fois préférable à la pesante recherche d'originalité qui distingue certains mobiliers voisins.

Qui le croirait ? Ce besoin intensif de faire à tout prix de l'*invu* retardera peut-être d'un nombre respectable d'années la solution d'un problème qui, depuis longtemps déjà, s'impose aux préoccupations de nos maîtres bronziers ; je veux parler de l'éclairage privé, intime, obtenu grâce à

l'électricité. Plus de cinquante exposants nous montrent, aux Salons actuels, le résultat encore incertain et souvent déroutant de leurs méditations et de leurs veilles. Les uns, comme MM. Mottheau, Mengue et Lapointe, ont demandé à des sculpteurs éprouvés de faire éclore, de végétations conventionnelles et disproportionnées, des corps effilés de vierges lampadophores. D'autres, comme notre charmant animalier Gardet — si bien inspiré quand il dépense son délicat talent à associer l'ivoire aux pierres dures, en des œuvres purement sculpturales — ont affublé le cerf de saint Hubert ou l'ours de la fable, de croix et de pavés en cristal remplaçant les ampoules. D'autres encore, comme M. Laporte-Blairsy, procédant à l'union trop libre du moyen-âge et de l'avenir, ont chargé d'un rôle lumineux d'obscures petites béguines, qui semblent empruntées aux tombeaux si fameux de Brou. Enfin, voici la bande inévitable des botanistes, qui cherchent la solution du problème dans des amplifications démesurées, et qui, comme M. Georges Leleu, grossissent deux cents fois les menus contours du liseron ou de la violette, ou qui se chargent, avec M. Majorelle, épris des boules de neige et des tulipes, de démontrer que la Nature, admirable jusque dans ses infiniment petits, s'accommode assez mal de transpositions imprudentes qui détruisent son charme et sa grâce.



VERGNANO. — LA GLYCINE
lampe électrique (Mottheau, éditeur).

Ainsi, presque partout, un manque de simplicité logique, une fantaisie mal réglée et qui aboutit trop souvent à des erreurs préméditées, à des compromis plus pittoresques que pratiques, donnent un regain d'actualité au souhait de notre vieux Montaigne, lequel demandait déjà — il y a deux cents ans — qu'on ramenât toutes les innovations mobilières « à leur

vraye fin, qui est le service et commodité du corps, d'où dépend leur grâce et bienséance originelle ».

Avec l'orfèvrerie, la bijouterie et la joaillerie, nous abordons un ordre de productions où la fantaisie peut réclamer une part plus grande. L'utilité précise, nettement déterminée par des services prévus, n'est plus ici la raison d'être primordiale. Si les meubles sont, au sens étroit du mot, les serviteurs de notre corps, et dès lors soumis à toutes les exigences qu'entraîne cette journalière servitude, l'orfèvrerie, elle, constitue la parure de nos tables, de nos buffets, et la bijouterie celle de nos personnes. En tant que parure, elles relèvent plus directement du caprice et de la mode, et appartiennent ainsi à ce domaine brillant où, depuis près de trois siècles, nos artistes font loi, s'inscrivant glorieusement en faux contre la téméraire prétention de Sully, disant à son maître plus clairvoyant que lui : « Le temps et la praticque vous apprendront que la France n'est nullement propre à de telles babioles ! »

Pour décrire dignement l'éblouissante splendeur de certaines vitrines, qui sont l'attrait de nos deux Salons, il faudrait le style à facettes de Paul de Saint-Victor, ou la plume de l'auteur d'*Émaux et camées,* trempée dans les nuances de l'arc-en-ciel. Quels mots employer pour évoquer à vos yeux les merveilles de goût quintessencié et d'élégance subtile, qui hypnotisent Parisiennes et étrangères de tous les mondes devant l'exposition de Lalique, ce surprenant coloriste, cet inventeur prodigieux de formes fragiles et captivantes ? Comment, en quelques lignes, dépeindre la robuste richesse du surtout réalisé par Christofle d'après le modèle de René Rozet, symbolisant l'Air et l'Eau, et dans lequel l'ivoire, l'argent, l'or et l'émail s'unissent au cristal opalin ? En quels termes décrire ces coupes, ces drageoirs, ces bonbonnières, ces bracelets, ces bagues, qu'André, Pierre et Jean Falize, héritiers d'un grand nom, ont demandés à la collaboration féconde de Cantel, de Bonval, de Bouchon, de Delacour, et qui soutiennent dignement la réputation d'une maison presque séculaire ?

Et après ces protagonistes, voyez s'avancer la glorieuse cohorte des créateurs de joyaux, qui manient à miracle les matières les plus précieuses, associant l'or splendide et pur aux émaux translucides plus parfaits que les gemmes. A leur tête marche Thesmar, avec ses coupes d'un dessin si par-

fait et toujours si nouveau ; à sa suite Auguste Jean, Feuillâtre, Falguières, Alexandre Riquet, qu'inspire Bracquemond, d'autres encore, Du Suau de la Croix, et plus loin Joe Descomps, Annie Noufflard, Louis Bonny, etc., en une suite de bijoux de valeur inégale, de qualité moindre, et surtout en une orgie de peignes — jamais on n'en vit pareille quantité — exposent nos mondaines à des tentations autrement justifiées que celles d'Ève en son Paradis primitif.

Ce n'est pas qu'en ces créations magiques, l'esprit nouveau ne trouve parfois à se faire jour. Depuis deux ans, il est vrai, la fougue de nos inventeurs de combinaisons mythiques s'est assagie, et les plus audacieux n'estiment déjà plus que le comble de l'art du bijoutier est d'associer des émois de vierges aux fureurs de monstres, en des torsions de corps que Michel-Ange n'eût pas osé se permettre. Mais dans plus d'un de ces curieux bijoux, le symbole, à l'instar du serpent antique, se dissimule encore sous la pâle harmonie des ors verts, sertissant en des ciselures délicates les émaux translucides ou les pierres aux reflets irisés.



T. Lambert. — Lits jumeaux en cuivre poli.

N'est-ce point, en effet, une allégorique conception, que ce collier de M. Boutet de Monvel, destiné sans doute à quelque ruineuse impure, et qui se développe sous forme de toile d'araignée retenant en ses mailles des mouches éclatantes, dont la splendeur dénonce la native opulence ? Et même, pour ceux que le symbolisme épargne, il faut bien reconnaître que ces merveilles de joaillerie, évoquant dans leur chatoiement les rêves des *Mille et une nuits*, ne sont que des bijoux de vitrine. Quelle beauté, même indulgente, oserait s'en parer ? Non, les colliers, les bagues, les bracelets de

Lalique, ne sont guère plus destinés à la parure de nos mondaines, que ses coupes merveilleuses à sabler le chambertin ou l'ay.

C'est au surplus une coïncidence à noter et bien curieuse : les femmes du vrai monde cessant de porter des bijoux, juste au moment où l'illustre joaillier et ses dignes émules ont commencé à garnir leurs écrins de compositions subtiles et symboliques. J'ajouterai même que c'est là une caractéristique des ouvrages enfantés par le nouveau style — meubles ou bijoux. Les plus charmants, les plus exquis d'entre eux, sortent si bien des conditions qui les rendraient pratiques, qu'on pourrait leur appliquer (légèrement modifié) un bien ancien adage, et leur donner pour devise : *Inutile dulci.*

Mais il me semble entendre — semblable au chœur antique — le groupe des initiés, épris d'irréel, enfler de nouveau la voix. Prenez garde, me dit-on, vous voulez, imprudent, étrangler la poésie ailée et presque divine qui inspire nos novateurs! Avez-vous au moins contemplé avec le recueillement désirable les œuvres ravissantes de notre cher Gallé ? — Je les ai contemplées. — Chacune de ses productions ne vous a-t-elle pas semblé être un délié poème ? — Sans doute. — Sa corbeille de mariage en bois des îles, qu'enlace une vigne vierge en fleurs, ne vaut-elle pas un épithalame ? — J'en demeure d'accord. — Son corbillon, où se montrent le Soleil et la Pluie fouettant l'Océan, a le charme d'un bon sonnet. — Je le reconnais volontiers. — Et dans sa collection de verres gravés, son cornet de magnolia Lenné, son gobelet intaillé à bégonias de Chine, son *Sommeil de coccinelles* (flacon à thé) ou son électuaire en cristal lazuli, sont autant de stances délicieuses. — Quoique je ne découvre en tout ceci qu'un régal pour les yeux, je n'ose contester. — N'en est-il pas de même pour d'autres meubles, pour ses chaises d'après l'angélique ? — Cela se peut, mais comme le « bon bourgeois » Chrysale,

Je vis de bonne soupe et non de beau langage.

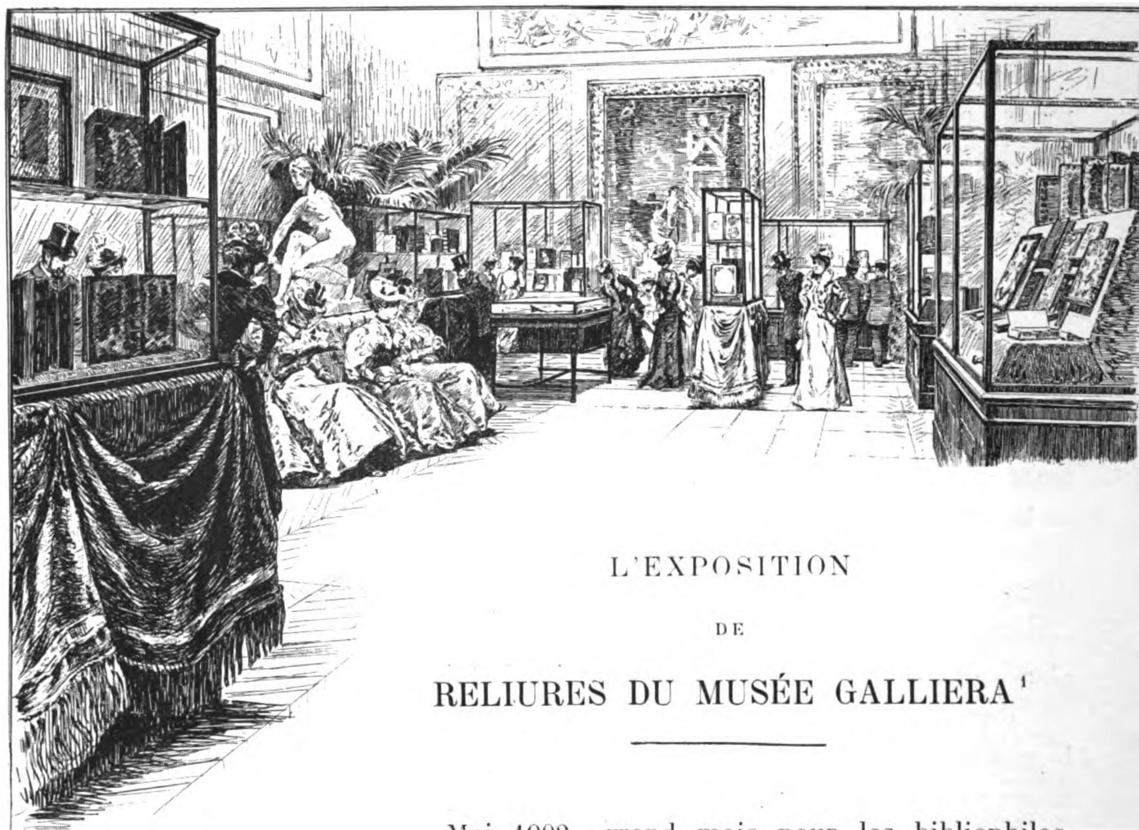
Et pour vous, chère Madame, n'en va-t-il pas de même ? A l'heure *select* du *five o'clock*, est-ce dans la corolle d'un liseron ou dans une tasse de fine porcelaine, que vous dégustez le thé parfumé et réparateur ? Et quand, en proie à cette élégante neurasthénie, qui ajoute un charme capiteux à l'alan-

guissement naturel de votre fragile personne, vous cherchez un instant de repos, est-ce sur un sonnet ou un épithalame que vous aimez à vous étendre ? N'est-ce pas plutôt sur une douillette chaise longue, dont l'élastique embourrure épouse moelleusement la ligne onduleuse de vos harmonieux contours ?

Jadis, pour m'être permis, ici même, d'anodines réserves sur l'œuvre également géniale de Lalique, je me suis attiré d'un des écrivains dont j'apprécie le plus l'esprit et le talent, une algarade pareille. « Ne vous moquez pas, écrivait Adolphe Brisson, chaque bracelet, chaque bague, chaque collier de Lalique a une âme ! » Eh quoi, cher ami, est-ce avec des âmes que s'habillent nos jolies contemporaines, ou qu'elles se parent ? Et ne trouvez-vous pas qu'il y a quelque imprudence, je dirai presque quelque incivilité, quelque manque de courtoisie, à décorer une femme d'un bijou si délicatement poétique, si spirituellement personnel, qu'il fasse oublier celle-là même qui le porte, pour concentrer et retenir notre irrévérencieuse attention sur un simple accessoire de toilette ?

Combien je préfère, à ce personnalisme absorbant du bijoutier de génie, le mot si joliment inspiré d'une artiste (une grande artiste) d'un autre ordre : « Vous devez être fière, madame, disais-je à une de nos modistes en renom, quand, croisant une de vos nobles clientes, vous entendez dire : Ah le délicieux chapeau ! — Non pas, me répondit M[me] Cordeau, mais quand j'entends murmurer : Dieu ! la jolie femme ! »

HENRY HAVARD.



L'EXPOSITION

DE

RELIURES DU MUSÉE GALLIERA[1]

Mai 1902, grand mois pour les bibliophiles.

A l'École des Beaux-Arts, l'exposition du bois, ou plutôt deux expositions du bois. Sur les murs, le bois-estampe; à une extrémité, le premier bois de trait, le fameux « bois Protat », et à l'autre les dernières interprétations de Pannemaker, splendides de virtuosité — si interprétation il y a, nos Français depuis cinquante ans y ont été incomparables — en passant par Dürer, Hugo da Carpi et Outamaro...

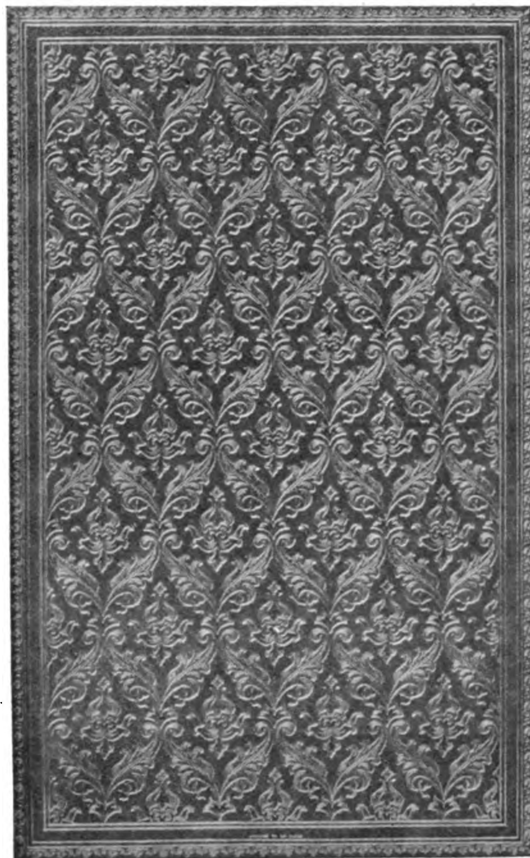
Dans les vitrines, le bois-vignette, plus de quatre siècles de livre illustré, des xylographes à Lepère, en passant par la merveilleuse réunion d'anciens livres français de la collection Masson, par les italiens de la collection d'Essling, par les japonais des collections Vever et Bing, par les livres du xix[e] siècle français, exemplaires sur chine de la collection Gallimard..... Admirable xix[e] siècle! il est encore mal dégagé et pas au point. Quelque Goncourt de 1950 l'y mettra.

Toutes les combinaisons, formats, caractères, impositions, dispo-

1. Second article. Voir la *Revue* du 10 mai 1902, t. XI, p. 371.

sitions, et toujours l'accord se maintenant, comme par une force occulte, irrésistible, entre la couleur d'ensemble du texte, si l'on peut dire, et la couleur d'ensemble de la vignette...

Magnifique exposition, et instructive pour celui qui s'attaque à l'art difficile de la fabrication des livres ! Que d'enseignements à en tirer, y compris la méfiance pour certaines velléités de renouvellement par le faux naïf et le vieux neuf, le montmartro-japonais, la copie de Vallotton, l'imitation de William Morris, lequel fut lui-même faux-quinzième, etc. Cependant, exposition point populaire, exposition pour spécialistes, initiés, professionnels, bibliophiles. Le blanc et noir paraît toujours froid au grand public.



MERCIER. — DOUBLURE DE RELIURE.

Le livre contemporain, notamment, n'y apparut qu'à moitié présentable : nu, sinon comme un mur d'église, du moins comme le livre broché. Il lui manqua d'être habillé, richement habillé, ainsi qu'il est courant aujourd'hui, par la reliure...

Or, à Galliera, voici l'exposition du livre contemporain relié.

Grand jour dans l'histoire de la reliure, le 21 mai 1902, où elle fit courir un Tout-Paris : bibliophiles, artistes, critiques, écrivains, tout ce qui s'intéresse au livre à un titre quelconque. Et le président du Conseil municipal ouvrant l'exposition, et en quelques mots très justes résumant l'histoire de la reliure, glorifia son passé et sa présente renaissance.

A cette visite ne manqua point Rossigneux, toujours alerte malgré ses quatre-vingts ans, et venant, radieux, récolter, si l'on peut dire, le décor de reliure xxe, dont il avait semé l'idée, il y a un demi-siècle (voir *Notre-Dame de Paris*, reliée pour Schœlcher, aujourd'hui dans la « réserve » de la Bibliothèque Nationale).

A cette visite pourtant manquèrent ceux qu'elle eût le plus intéressés : les disparus, les bibliophiles de jadis, un Nodier qui inaugura la reliure copiée d'après les anciens modèles, un Janin qui exalta Thouvenin, ce Paul de Malden qui, en 1844, gémissait sur les copies des anciens décors et appelait le nouveau à grands cris : « N'y a-t-il donc plus de dessins à composer, d'originalité, pourquoi cet engourdissement? » et surtout ces sectateurs de Trautz, qui rendirent tant de services au métier du relieur par leur goût du corps d'ouvrage ferme et de la dorure vigoureuse, et qui en même temps, s'il n'eût dépendu que d'eux, eussent tué la reliure par leur exclusivisme proscripteur et leur absence de connaissances d'art... Les doctrinaires ! ils pronostiquaient que la reliure finirait avec eux...

Tout leur serait aujourd'hui stupéfaction, dans cette exposition de Galliera. La reliure, ultra-vivante. Plus de livres anciens à relier, plus de romans de chevalerie, plus d'éditions originales de nos classiques, mais Huysmans et Rostand, Montorgueil et Goudeau. D'ailleurs, si besoin était de remettre en état un ancien livre dans un décor des Ève ou un pointillé de Le Gascon, ou même un décor Simier sur un livre de 1830, nous avons ici, à titre d'indication exceptionnelle, tel morceau qui nous montrerait que ce ne serait qu'un jeu! Non : tous les livres sont contemporains, et tous sont des livres illustrés. Et la richesse de la reliure, prodigieuse : autrefois la reliure doublée était l'exception, aujourd'hui, elle est la règle. Autrefois la mosaïque était la grande rareté et un événement; aujourd'hui elle est employée sur presque toutes les reliures de bibliophile : une débauche. Et le bibliophile actuel exige, pour chaque volume, un décor nouveau !

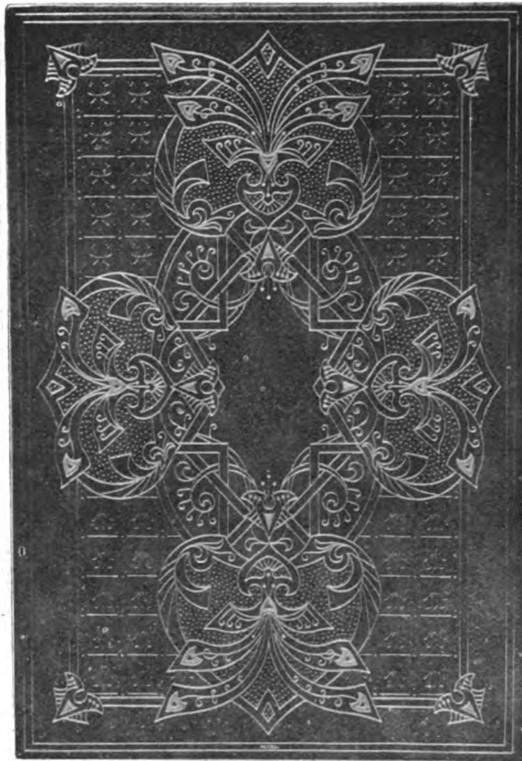
Marchons droit à la vitrine de Marius Michel, qui occupe le centre de l'exposition, et l'énumération de ce qu'elle contient demeurera un renseignement typique. Trois reliures in-folio, à panneaux décorés en plein : les *Gemmes et joyaux de la Couronne*, de Jacquemart; le *Livre de Ruth* (Hachette), et les *Contes de Perrault* avec aquarelles de Beaumont (Boussod). Ces décors en plein, à flore ornementale, constituent le retour à l'art tel

qu'il se pratiqua à la grande époque, il y a trois siècles et demi. Au-dessus : une rangée de six volumes : *Montmartre,* de G. Montorgueil ; *Fleurs de Montmartre*, dessins originaux de Somm ; *Poèmes parisiens,* de Goudeau ; *Petits contes à ma sœur,* d'Hégésippe Moreau (édition Pelletan, exemplaire avec les dessins originaux) ; *Poèmes parisiens* (tiré in-4° sur chine), et la *Vie rustique*, de Theuriet (Launette), le tout en reliures doublées, et avec frise intérieure par flore ornementale : tout ceci de premier ordre, admirable de forme et d'associations de tons, très nouveau et très de notre temps. Une série de décors variés sur *Paysages parisiens,* de Goudeau ; *Sapho*, de Daudet ; *Les Nuits,* de Musset ; *L'Atelier Chantorel,* de Frantz Jourdain ; *Foires et marchés normands,* de la Société des bibliophiles normands. Puis un quadrilatère de volumes : *Paysages parisiens ; Dimanches parisiens,* de Louis Morin ; *Boule de suif,* de Maupassant, et *Petits contes à ma sœur*, dans des décors vingtième, tenus systématiquement très simples. Et, aux deux angles de la prestigieuse vitrine, deux livres de poésie : *Émaux et camées,* et *Les Trophées,* encore plus simples, le maroquin et un peu d'or : la reliure de l'avenir quand le temps viendra de faire des économies.



CANAPE. — RELIURE POUR « LE ROMAN DE TRISTAN ET YSEULT ».

Marius jouit de son triomphe et de sa gloire. Il le peut. Il les a payés assez cher par les souffrances du début, alors que les grands bibliophiles d'il y a trente ans lui furent hostiles, au point de mettre ses reliures littéralement en quarantaine! Pas prophètes, les dévots de Trautz! Seuls de cette génération furent indulgents et s'intéressèrent à ses efforts, Eugène Paillet et Ernest Quentin-Bauchart.

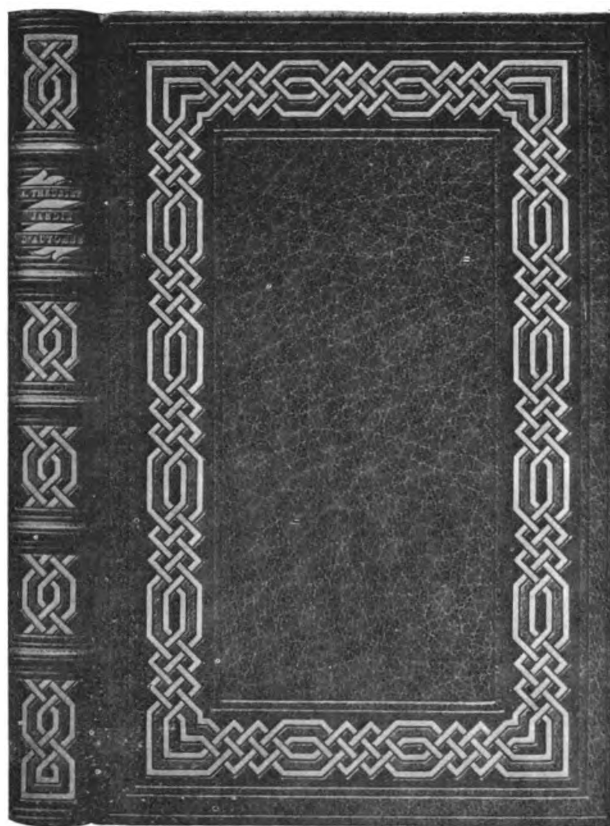


Gruel. — Doublure pour le tome II de « La reliure au xixe siècle », d'Henri Beraldi.

A côté, la vitrine de Mercier. Approchez-vous-en : ce merveilleux relieur demande à être examiné de très près : il représente à la fois dans le décor une tranquillité classique et l'extrême finesse. C'est miraculeux de goût et d'exécution : jeux compliqués de filets d'or sur *Mes estampes*, dorure orientale appropriée sur *Antar*, mosaïque originale (vert ton sur ton) pour le *Villon* de Conquet, jeux de filets mosaïqués sur les *Contes rémois*, sur le *Bibliomane* de Nodier (édition Conquet); sur *Les Trophées* (décor de Giraldon), sur les *Contes drôlatiques* (exemplaire sur chine), des mosaïques; sur *Le Jardin d'automne* de Theuriet, une bande remplie par un entrelacs mosaïqué sans or — un chef-d'œuvre.

Mosaïque extérieure et intérieure sur *La Vie des boulevards* de Montorgueil, encadrement de becs de gaz (fers de Ranson) sur *Les Nuits de Paris* de Darzens, et fers nouveaux du même Ranson sur les *Camées parisiens* de Banville, admirable mosaïque à répétition à la fleur de lys florentine sur le *Lorenzaccio* de la Société des Amis des livres (un volume insuffi-

samment apprécié au début, ainsi qu'il est de règle, et depuis passé « grand livre »), et une autre à motif oriental sur ce *Zadig* de la même Société, dont l'exemplaire aux dessins originaux de Rops vient d'atteindre, à la vente Paillet, le prix de vingt-neuf mille francs. Tout cela, encore une fois, des joyaux, des perles. Voici Mercier, relieur admirable, grand prix de 1900 et président de la chambre syndicale, marqué pour la plus haute des récompenses....

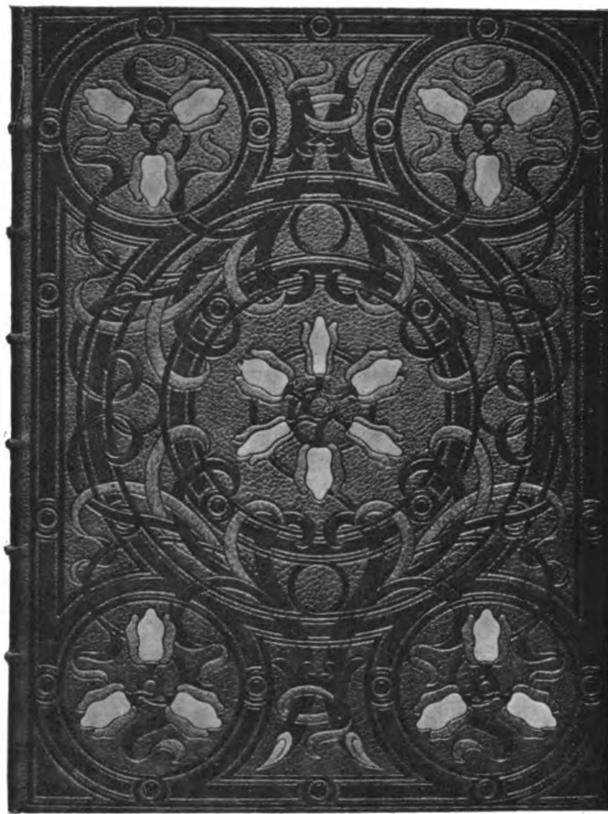


MERCIER. — RELIURE POUR LE « JARDIN D'AUTOMNE », D'ANDRÉ THEURIET.

Dans la somptueuse vitrine de Gruel, remarquablement dorés, mosaïqués, ou couverts d'une peau de vachette nerveusement ciselée : *Quo vadis*, *Salammbô*, *Melænis*, *Le Passant*, *Mimi Pinson*, *Cyrano*, *Paysages et coins de rue* et *Le Pavillon sur l'eau* avec une jolie fantaisie japonaise, et *Pastels* exquis doublé en vélin blanc doré, etc., etc., et une doublure éblouissante sur un volume dont le titre est je crois *La Reliure au XIX*e *siècle*, exemplaire pour les quatre volumes duquel un amateur fait exécuter, sur un extérieur janséniste uniforme, quatre doublures différentes par Marius, Mercier, Gruel et Lortic : en voilà pour cinq ou six mille francs. Telles sont les folies bibliopégiques du jour !

Contraste. Passons au simple ; la vitrine de Carayon, toutes les variétés

de demi-reliures, cartonnages, vélins, bradels; admirables de netteté et de délicatesse. Ce ne sont pas des cartonnages, ce sont des fleurs, a-t-on dit. Tout bibliophile peut s'en contenter. Et Carayon cumule tous les genres; il présente quelques parfaites reliures doublées : *La Prière sur l'Acropole* (édition de Pelletan), etc.



Marius Michel. — Reliure pour « Le Cantique des Cantiques ».

Voici Canape, toujours en progrès, et près du premier rang avec des mosaïques d'un agencement de décors et de colorations remarquables : *Paysages et coins de rues, Melœnis, Paris dansant, Salammbô, Tristan et Yseult* (mosaïque en vitrail, bleu ton sur ton, très remarquable), *Paysages et coins de rues, Paris dansant, L'effort.*

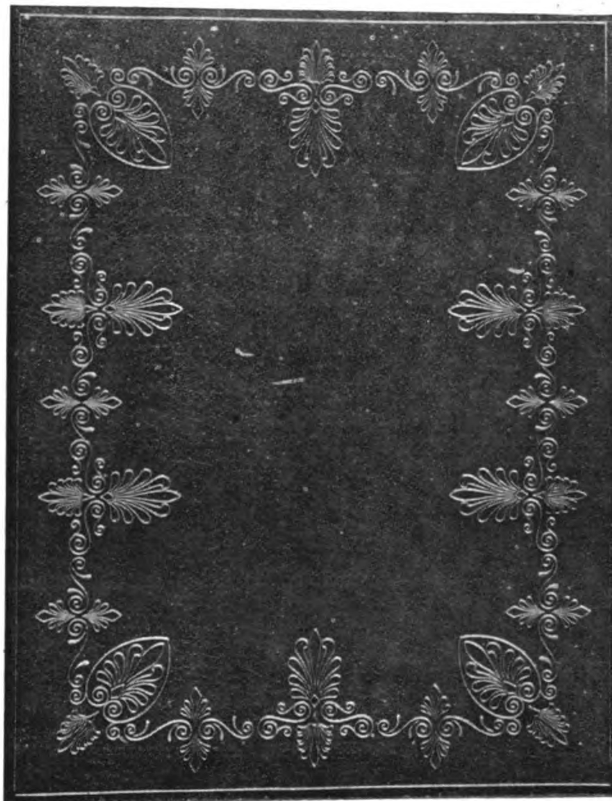
Ruban présente une série de mosaïques toujours curieuses et atteignant souvent à une réelle autorité : *Féminies, La Chanson des vieux époux, Propos de bibliophile, Contes de Maupassant* (édition des Bibliophiles contemporains), *Boule de suif, Basile et Sophia*, etc. : autant de volumes, autant de décors.

Encore une fois prodigieuse variété et nouveauté.

Lortic soutient brillamment la vieille réputation de ce nom, qui évoque la dorure rutilante, notamment avec un flamboyant *Zadig* des Amis des livres, et diverses doublures avec le décor à caissons, qui pourrait s'appeler décor Lortic.

Cuzin fils aussi soutient son nom qui oblige, avec ses décors variés, sa dorure et sa mosaïque sur *Fleurs de cyclamen*, *Voyage autour de ma chambre*, *L'Oiseau*, *Une rue de Paris et ses habitants*, *Manon Lescaut*.

Chambolle fils promet — et tient déjà — un excellent relieur de bibliophiles : *Pêcheurs d'Islande*, *Les événements de Pontax*, etc. Il remplit avec variété une belle vitrine.



CARAYON. — RELIURE POUR « LA PRIÈRE SUR L'ACROPOLE ».

Noulhac a position acquise pour les jansénistes doublés, qu'il exécute pour toute la haute bibliophilie actuelle.

Kieffer, un jeune, s'annonce comme décorateur et mosaïste original : il arrivera, si les bibliophiles le prennent en main et le forment.

David, Bretault, Durwant, Garidel, Gambette, le Syndicat ouvrier de la reliure, etc., tiennent dans cet ensemble éclatant. Et Lemale pour la demi-reliure, etc.

La caractéristique de l'exposition, c'est la prédominance incontestée de la reliure normale, de la reliure-reliure, de la reliure de relieur-doreur. Et la prédominance du décor équilibré et symétrique. Les motifs dissymétriques, surtout jetés de hasard, paraissent ici moins avenants. Les images, les anecdotes, en maroquins de couleur, sont enfin en discrédit ! Les excentricités sont en baisse. Il y en a quelques-unes — ce qu'il faut pour les prendre en répulsion — telle cette femme noire sur

fond jaune, que d'un cri unanime on a baptisée *la reliure à la limace !*

L'exposition du bois fut une exposition pour le vrai bois. L'exposition de la reliure, de même, pour la vraie reliure.

Et qu'est-ce alors que la fausse reliure ? Nous l'avons dit, c'est la reliure-sculpture, c'est ce pullulement de cuirs tripotés, et pas toujours bien !

A Galliera, au milieu de cette éclatante exposition de reliures de relieurs, les reliures « à côté » demeurent écrasées.

Quelques exceptions cependant, comme une délicate couverture de Clément Mère sur *La Cagoule* d'Uzanne, quelques dessins sur vélin de Pierre Roche, etc.

Mais il s'est faufilé ici, certaines horreurs prétentieuses, maladroites, maladives, surtout antifrançaises.

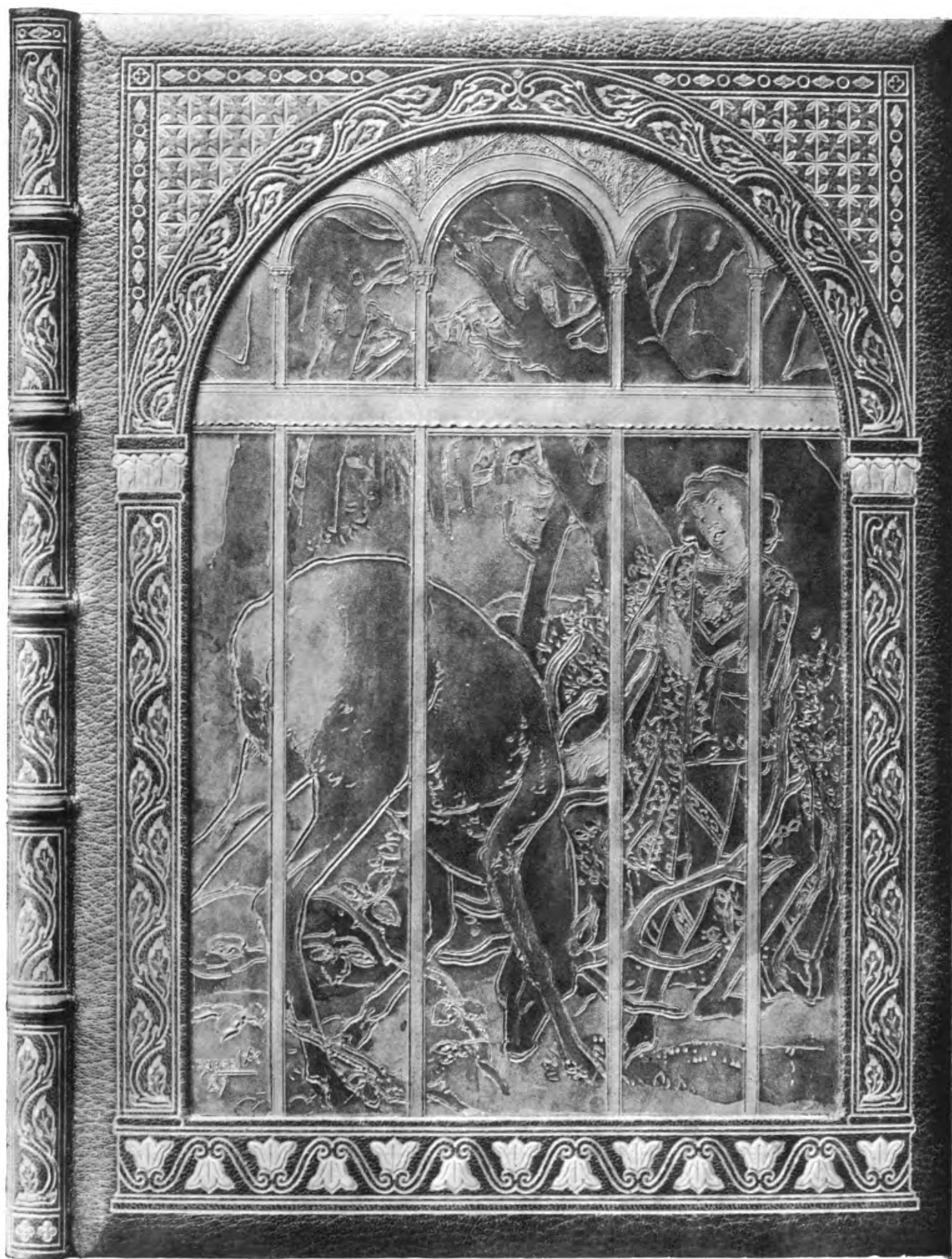
Est-ce à dire que nous soyons proscripteur et ennemi du cuir bien travaillé ? Allons donc !

Voulez-vous le voir dans sa splendeur, ce cuir incisé que Marius Michel remit à la mode, et ce qu'il peut donner sous la main d'artistes ?

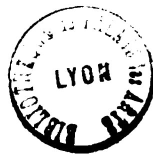
Regardez la vitrine qui lui est réservée et qui contient douze pièces : *Faust* de Delacroix (cuir incisé de Marius Michel), *Paris vivant, le Journal;* idem, *le Théâtre* (cuir de Lepère : le merveilleux cuir « aux masques de théâtre »,) l'*Imitation* in-18 (Marius), *Paysages parisiens, La Légende dorée, Foires et marchés normands, Paris au hasard, La Bièvre* (Lepère), *Les Fleurs du mal* (Marius), *Le dernier Abencérage* (Lepère), *Chiens et Chats* (Guétant).

Cette vitrine est une pure merveille. Le cuir ainsi travaillé, quelle belle matière ! Mais — ceci est capital — *ces cuirs ont été encastrés dans des reliures de premier ordre* (toutes de Marius, Mercier et Carayon), *qui étaient elles-mêmes une admirable belle matière.* Celles-ci portant ceux-là, l'ensemble est incomparable. De loin on dirait, non des maroquins et des cuirs, mais de superbes bronzes !

Et dans la vitrine voisine encore ! les *Paysages parisiens* (cuir de Lepère) et la collection des fumés de *Paris au hasard* (cuir de Lepère, représentant deux femmes qui se battent avec des confettis), et les *Affiches françaises* (cuir de Pierre Vidal), les *Affiches étrangères* (cuir de Thiriet : satire plaisante des femmes « art nouveau » aux yeux fermés et aux robes en virgule), trois cuirs de Rudaux, un de Jolly et un de Prouvé (qui aurait pu



RELIURE DE MERCIER AVEC CUIR INCISÉ DE LEPÈRE
POUR LES ORIGINAUX DE LA *Légende de saint Julien l'Hospitalier.*


LYON

corser davantage son envoi), *La Bastille*, reliure en cuir modelé et coloré, avec lourd fermoir et coins de cuivre. Mais déjà dans cette vitrine certaines faiblesses...

Quelques plaques d'après Giraldon, gravées par Souze, et la plaque de Bracquemond pour la couverture du menu du dîner offert aux officiers russes à l'Hôtel de Ville, représentent ici le décor de la reliure industrielle. Ce n'est qu'une indication, et l'espace disponible n'a pas permis de développer l'exposition du décor par plaque, si important dans la librairie actuelle.

Au total, renaissance et éclat merveilleux, et une manière, un « style » bien caractérisés : flore ornementale. Style brillant, riche, mais à présent très assagi et ordonné.

Et à prendre le côté le plus saillant de la reliure de bibliophile au début du xxe siècle, c'est une orgie de mosaïque. Or, les lendemains d'orgie, on le sait, il y a souvent fatigue et diète. On s'est demandé dans quel sens évoluera demain la reliure. Vers la sobriété peut-être. Déjà la reliure anecdotique a vécu, le japonisme est moins en faveur, la débauche des branchages et fleurs mosaïqués, jetés au petit bonheur à travers le plat d'un livre, commence à fatiguer, et, plus que tout, les décors trop chargés. Il y a dès aujourd'hui tendance vers le symétrique, l'équilibre, et vers la mesure, l'absence de surchage. Et ensuite? Marius a eu un mot curieux : « L'avenir est à Mercier », a-t-il dit. Entendez : au décor calme, classique, reposant, et à la perfection inouïe du métier. Après cette orgie de couleurs et de mosaïques, la reliure de demain sera peut-être simplement la belle matière, le très beau maroquin uni, avec une bonne dorure sobre : cette dorure xxe siècle commence d'ailleurs, semble-t-il, à se dégager.

Nous parlons toujours du décor. Mais il y a aussi la reliure même, le corps d'ouvrage. C'est l'essentiel pourtant, ne l'oublions pas. Des hommes du métier, nous l'espérons, palperont les reliures actuelles et nous diront si — ce qui n'est pas sûr — nous relions, dans l'ensemble, aussi bien que sous la Restauration et du temps de Thouvenin et de Bauzonnet.

La Ville de Paris qui, par son exposition dans cet exquis local de Galliera, vient de rendre un signalé service à la reliure, peut bien en rendre un autre ailleurs, non moins signalé et permanent. Soigner l'enseignement de l'école Estienne, y maintenir, pour le dire incidemment, l'enseignement

de la gravure sur bois : le supprimer serait un véritable méfait. Qui dit école dit rudiment. Qu'on perfectionne les élèves sur le rudiment, les éléments simples, le bon corps d'ouvrage, l'emploi du filet, l'art de pousser un titre. Qu'on nous fasse — et c'est ceci qui nous manque — une cohorte de relieurs sachant relier, exécutant bien la reliure courante. Oui, la reliure à trente sous ! Pourquoi les bibliophiles assez fortunés pour aborder les reliures de grand relieur seraient-ils seuls admis à goûter la volupté du livre bien relié ?

HENRI BERALDI.







F. Roybet. — Le Modèle.


LYON

LA COLLECTION HUMBERT



Lorsque l'opinion, devenue tout d'un coup sceptique, apprit que l'hôtel, désormais historique, de l'avenue de la Grande-Armée, en plus d'un coffre-fort légendaire et vide, contenait une précieuse collection de tableaux modernes, chacun se refusa tout d'abord à croire à cette nouvelle, pourtant fort simple. Le même public qui, naguères, eût ajouté une foi aveugle à des informations autrement invraisemblables, accueillit celle-ci par contre, avec la plus prudente réserve, et, avant toute enquête, la presse quotidienne commença par mettre en doute, sinon l'existence, du moins l'authenticité des peintures; même on put lire, en maints organes sérieux, que d'originaux dès longtemps vendus, les toiles séquestrées n'étaient que de grossières copies, exécutées par quelques rapins de Montmartre.

Les pages de maîtres ne se déplacent pas cependant dans le même *incognito* que les Crawford de la fable, et plus d'un spécialiste, si on l'eût consulté, eût cité de mémoire quelques-unes des maîtresses pages contenues dans l'hôtel Humbert et dont le retour sur le marché n'eût pu passer inaperçu.

Douée d'une réalité plus tangible que le fameux héritage, la collection Humbert existe donc; elle contient des œuvres de premier ordre, et c'est à ce titre, il va sans dire, et non pour la triste notoriété qui s'attache à son nom, que nous lui devons une mention dans la *Revue,* au moment même où le vent des enchères va pousser les cent cinquante numéros, tant tableaux que dessins, qui la composent, vers de nouveaux possesseurs.

On nous dispensera volontiers cette fois du couplet obligé, en un article de ce genre, sur l'amateur, ses goûts, son culte du beau. Les notes biographiques seraient superflues en la circonstance, et l'instruction du lecteur a pu se faire déjà et fort amplement par ailleurs. Le nom du collectionneur n'est pas de ceux qu'ignore le grand public jusqu'au moment où l'éphémère apothéose de la vente le révèle, en étalant au grand jour les



SCHREYER. — CAVALIERS ARABES

trésors d'art discrètement et patiemment amassés. Dans le cas présent, au contraire, la réputation des possesseurs contribuera plus, sans doute, que l'attrait des chefs-d'œuvre à attirer une foule inusitée à l'exposition précédant la vente, et ces simples notes : *Faillite Humbert,* inscrits au front du catalogue superbement édité par Georges Petit, tiennent suffisamment lieu, dans leur laconique éloquence, d'introduction, de préface et d'avant-propos.

Toutefois les amateurs que la simple curiosité aura poussés à venir jeter un coup d'œil sur les tableaux de Mme Humbert ne regretteront certes pas cette visite. A défaut du Raphaël promis, coté d'avance un demi-million par la chronique, et qui n'est en fin de compte qu'une médiocre copie du



P Baudry pinx

Procédé & Imp. Georges Petit

L'AMOUR ET PSYCHE

Revue de l'Art ancien et moderne


LYON

grand *Saint Michel* du Louvre, on se trouvera en présence d'un ensemble d'ouvrages modernes d'une tenue remarquable, comprenant beaucoup de pages de belle qualité de nos maîtres les plus recherchés du XIX[e] siècle, quelques-unes même d'un intérêt tout à fait exceptionnel.

L'éclectisme domine ici; les notes d'art les plus opposées se rencontrent, mais sans heurt; on passe sans effort de Moreau à Roybet, de Baudry à Delacroix, des maîtres de 1830 aux impressionnistes contemporains.

Rarement l'occasion est donnée de voir livrées aux enchères des pages importantes de Baudry. La vente Humbert en contient deux. Celle que le catalogue désigne comme *La Fortune et l'Amour* doit plutôt être dénommée *La Fortune et le jeune enfant*, comme le tableau du Luxembourg dont elle n'est qu'une réduction. D'après les documents et la correspondance publiés par l'historiographe du maître (Ch. Ephrussi, *P. Baudry*. 1897), nous savons qu'il existe trois copies réduites de la composition inspirée par la fable de La Fontaine et peinte à Rome pendant les années de pension à la Villa Médicis. Dans plusieurs lettres de Baudry, datées de cette époque, il est question de la réplique destinée à M[me] Champy, et qui, des mains de M. Gauja, passa depuis dans la collection de M. Stewart, à Paris. Deux copies de cette réduction furent faites dans l'atelier du maître et retouchées par lui.

Mais si précieuse que soit cette peinture, qui rappelle cette manière pleine de charme et de morbidesse corrégienne, dont la *Madeleine* de Nantes est le meilleur exemple, et que Baudry, sous l'influence de ses travaux de décoration, délaissa par la suite, elle le cède de beaucoup comme importance à cette autre page, capitale dans l'œuvre du maître, *L'Amour et Psyché*. Datée de 1884, déjà signalée à sa valeur, dès cette même année, par M. Guillaume Guizot (*Expositions diverses à Paris*), gravée par Waltner, elle a fourni l'occasion d'un long commentaire à l'historien de l'artiste, au cours de l'ouvrage ci-dessus cité.

Dans cet important tableau de chevalet, Baudry a repris le motif principal de son plafond *Le repas de noces de Psyché*, peint pour le palais W. K. Vanderbilt, à New-York; en conservant la même disposition des figures de Cupidon et de sa compagne, le maître a changé seulement les fonds et les accessoires. « La scène est transportée dans une lumière et une atmosphère tout idéales, faites de transparences imaginaires et de clarté inconnues,

vrai rêve d'artiste fixé sur la toile par l'extrême délicatesse d'un pinceau créateur. » La reproduction ci-jointe nous dispense de toute description, mais ce que l'on ne saurait trop retenir de cette œuvre, c'est cette mesure exquise dans l'expression du combat entre la pudeur et la passion. Bien que les dernières œuvres de Baudry ne soient pas exemptes d'une certaine affectation et de formules trop apparentes, bien qu'en particulier le souci de l'élégance et de la pureté des contours, en même temps que le précieux de l'arrangement, aient fini par primer chez lui toute autre recherche — dans les œuvres décoratives s'entend — on doit, quelque préférence même que l'on ait par devers soi pour une peinture plus pleine, moins asservie au culte de la ligne, reconnaître qu'à notre époque, aucun artiste n'a su peut-être s'approcher autant de la vraie pureté des œuvres antiques, et tout en restant classique, l'être dans un sens aussi moderne et sans tomber dans l'académisme.

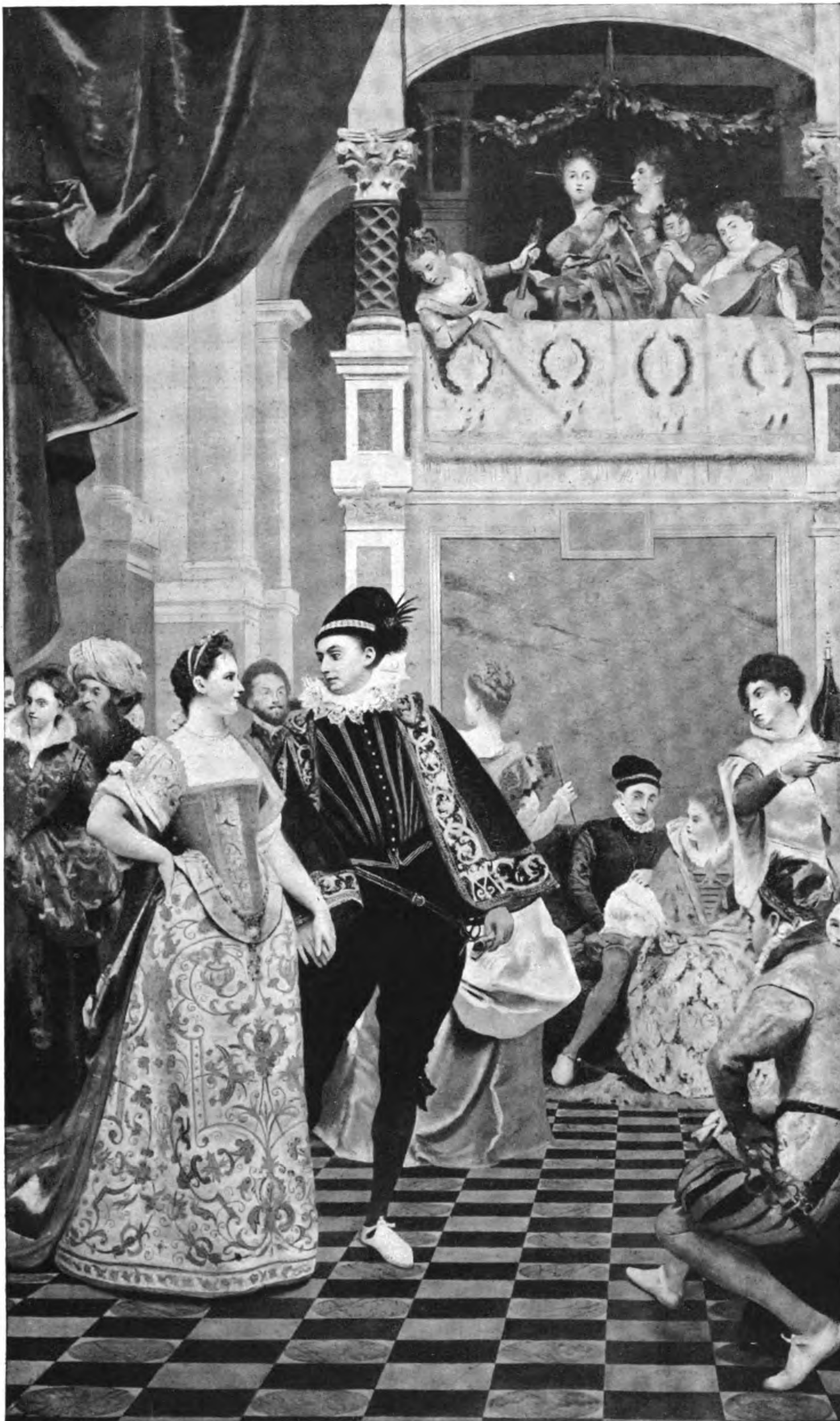


Gustave Moreau. — Saint Sébastien.

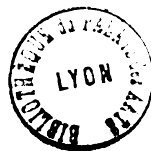
Rappelons que l'année même où Baudry signait cette peinture, le thème des amours de Psyché et de Cupidon lui fournissait encore le motif du célèbre plafond de Chantilly, *L'Enlèvement de Psyché.*

Il y a un abîme entre les moyens d'expression de Baudry et ceux de Gustave Moreau; tous deux cependant vont rechercher aux sources





Gustave Jacquet. — La Pavane.


LYON

antiques les sujets de leurs inspirations, mais autant l'un vise à l'élégance des silhouettes, à la pureté des formes, autant l'autre accumule d'accessoires autour des figures, charge et emplit de détails ses compositions; alors que le premier tend à une peinture blonde et immatérielle, mince et légère comme l'aquarelle, le second n'a pas sur sa palette de tons assez riches, assez profonds, assez soutenus, pour sa pratique d'orfèvre et d'émailleur.

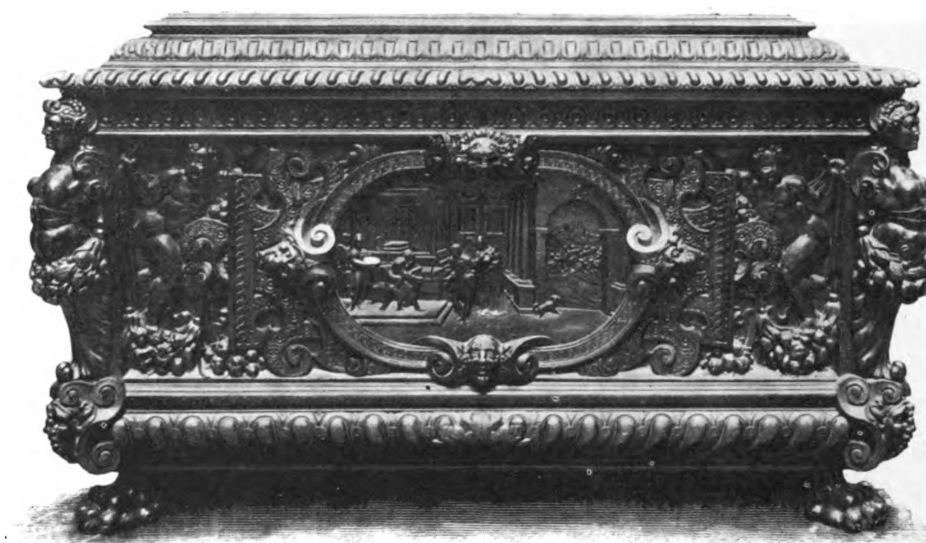
La vente Humbert nous montrera une des compositions les plus célèbres de G. Moreau, *Le roi David*, que la superbe eau-forte de Bracquemond a si bien traduite et popularisée. Dans un de ces décors somptueux, d'un luxe lourd et oriental, où le maître place si souvent ses personnages, le vieux roi est assis sur un trône de marbre et de pierreries; la tristesse de la vie autant que le poids de l'âge inclinent son buste; un ange à la beauté juvénile et radieuse tient à ses pieds la lyre d'or désormais muette. Inoubliable, cette page est certes une des plus parfaites qu'ait écrites le maître, étudié naguère si complètement ici même par M. L. Bénédite, et dont le coloris puissant se retrouve encore dans un autre numéro de la vente Humbert, le *Saint Sébastien*, inondé de lumière, toile toute imprégnée d'or, de lapis et de pourpre.

En dehors de ces deux pièces exceptionnelles, le Baudry et le Moreau, qui seules auraient suffi à légitimer notre étude, d'autres peintures méritent encore d'être signalées.

La glorieuse phalange des paysagistes de 1830 est ici au grand complet. Corot a des paysages, entre autres le *Pêcheur*, daté de 1874, un de ces motifs de bouquets d'arbres près d'une rivière, traité dans la manière la plus prisée du maître, avec un éclat surprenant, alors que *Le Pont-Neuf* (1845) rappelle la matière plus solide et la précision de ses études d'Italie. Signalons seulement les *Laveuses* (1858) de Daubigny, le *Temple de l'Amour* de Decamps, dont les figures auraient été peintes par Meissonier, l'*Otello* de Delacroix, la *Rue de village* de J. Dupré, et les *Falaises* de Millet; contentons-nous également de citer les Diaz, — paysages comme la *Clairière*, ou scènes de genre, prétextes à brillantes colorations, — les Jacque (*L'abreuvoir*, etc.), le Van Marke, beau comme un Troyon, *La rentrée à la ferme*, et ces Fromentin, *Le passage du gué, La caravane, Cavaliers arabes*, dont l'orientalisme précieux et élégant, la distinction un peu froide, et la gamme de fines colorations jouant dans les gris, contrastent tellement avec les empâtements

et les vigueurs à la Decamps, dont Schreyer fit preuve dans ces *Cavaliers arabes*, excellent exemple de sa manière.

Mais il faut mentionner spécialement les E. Isabey d'une importance inaccoutumée. Le *Cabestan*, vue de la petite plage d'un port de pêcheurs, est encore un de ces spécimens typiques du paysage romantique, avec ses habituels contrastes de lumière et d'ombre trop soulignés, son ciel trop dramatique, ses détails trop vigoureusement accentués, et tout ce pitto-

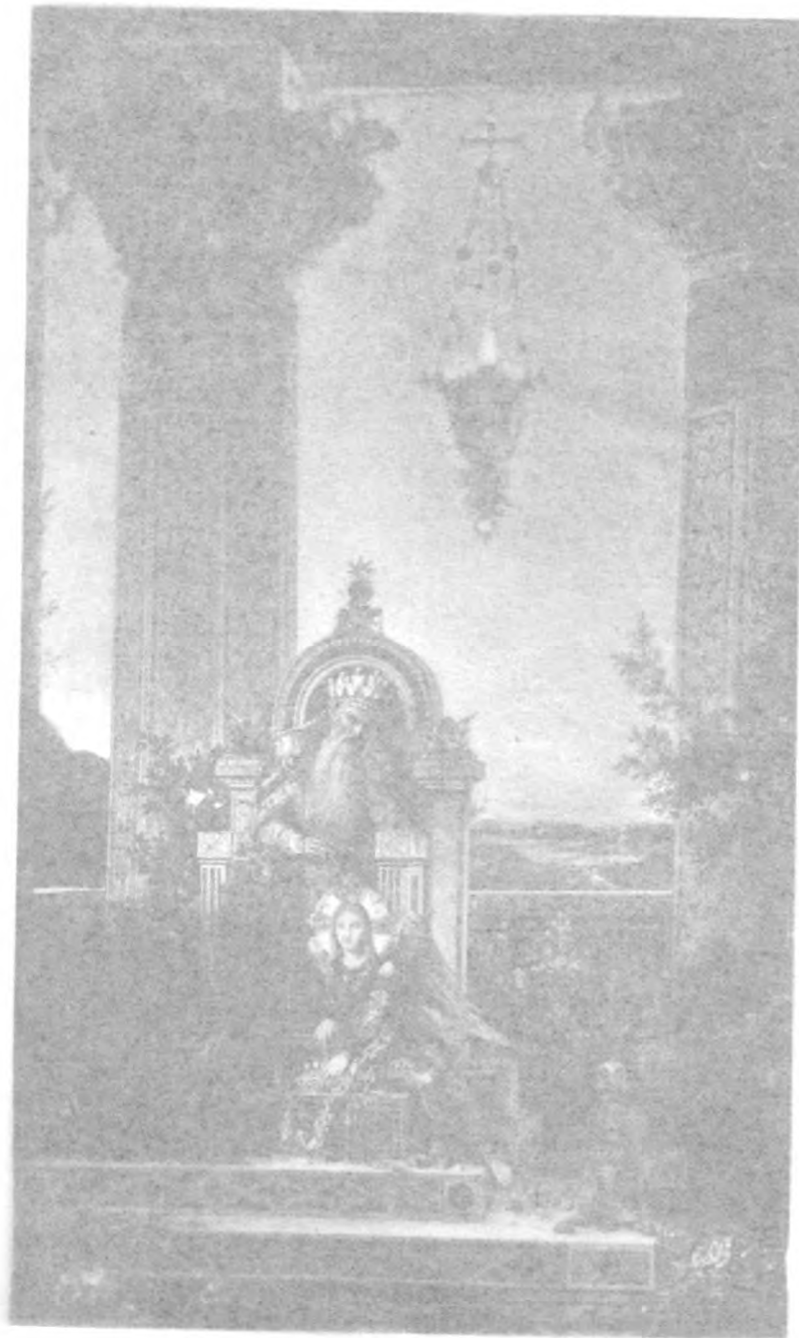


Coffre de mariage en noyer. XVIe siècle.

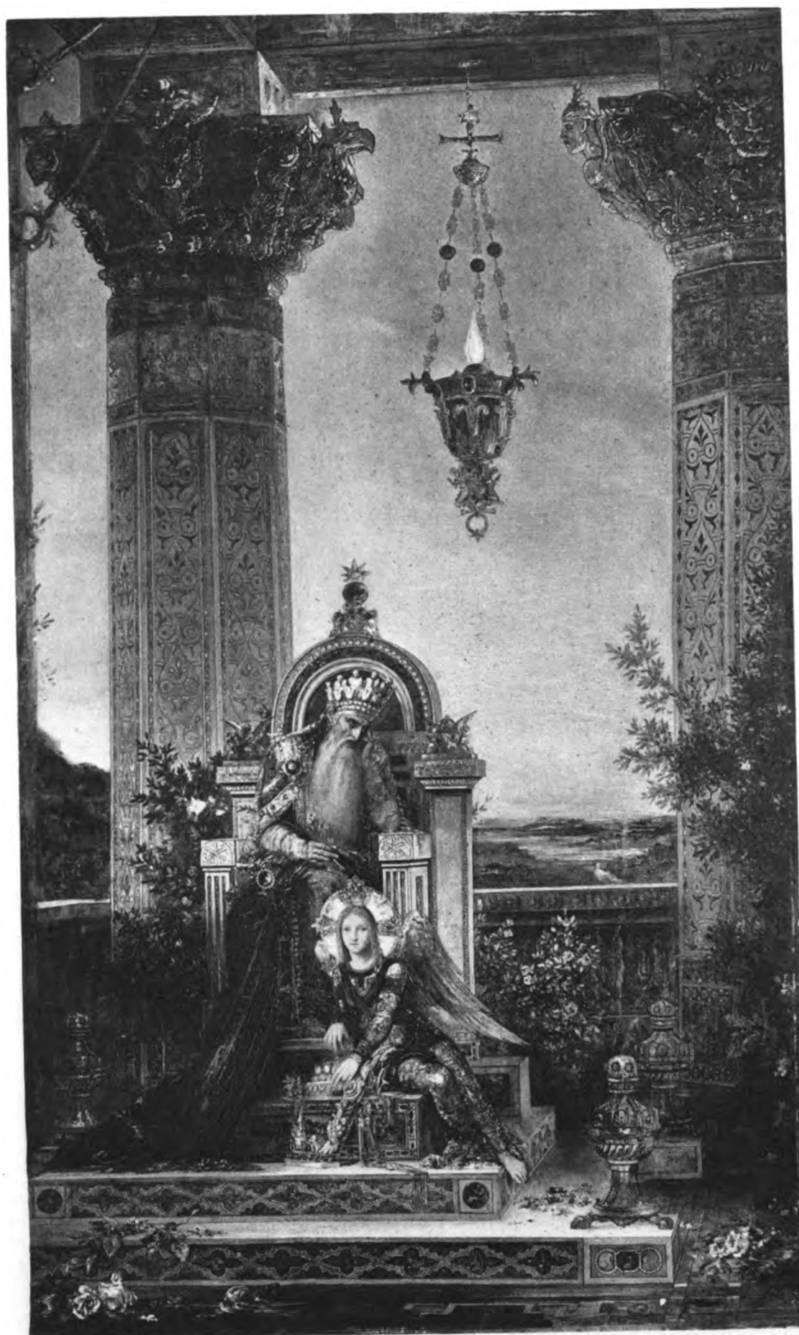
resque de convention, qui semble viser d'avance à la reproduction lithographique. Par contre, la *Bénédiction*, exceptionnelle dans l'œuvre du peintre — cette église toute inondée de lumière, emplie d'une foule vivante et colorée — constitue une page d'une vraiment grande allure, largement exécutée et d'une couleur superbe.

Parmi les peintres de genre, d'hier ou d'aujourd'hui, ici représentés, et dont certains ont vu déjà leur étoile singulièrement pâlir, Heilbuth, de Nittis, Duez, d'autres encore, M. Roybet tient la première place par l'abondance et le choix de ses ouvrages.

De ce prodigieux exécutant, dont une production inconcevable n'a pu



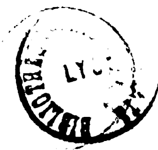




G. Moreau pinx. Procédé & Imp. Georges Petit

LE ROI DAVID

Revue de l'Art ancien et moderne



affaiblir ni la fécondité ni le brio, on aimerait rencontrer ici quelqu'un de ces morceaux de jeunesse solidement peints, grassement empâtés, dignes de servir de pendant à cette *Petite fille au chien* de Ribot, que peut montrer la vente Humbert ; de même manque à cette réunion si importante de peintures de cet artiste quelqu'une de ses dernières productions, depuis qu'il a agrandi le cadre de ses sujets et adopté une manière plus brillante et plus large.

Les amateurs de Roybet, — et ils sont légion aujourd'hui, — trouveront ample matière à admirer sous toutes ses faces la virtuosité de leur maître préféré, dans la *Main chaude* (datée de 1855, gravée par Courtry), les *Comédiens au château*, la *Lecture du manuscrit*, la *Chanson à boire*, et bien d'autres compositions du même genre, montrant les modèles accoutumés du peintre, les gentilhommes Louis XIII, leurs feutres, leurs pourpoints, leurs capes et leurs rubans, les tables couvertes d'épais tapis et chargées de cruches de grès, et maints autres accessoires bien connus, et toujours si prestement enlevés.

Mais auprès de cette brillante et papillottante assemblée, on s'arrêtera aussi devant ce curieux petit tableautin de Leys, *Érasme dictant ses mémoires* (daté de 1834), et devant maintes études et aquarelles provenant de la vente Meissonier ; enfin, avant d'achever la visite par le groupe des impressionnistes qu'accompagnent ici, comme à l'ordinaire, Jongkind et Boudin, il sera donné de goûter une fois de plus le charme pénétrant de l'art de Cazin devant ces *Maisons au bord d'un canal,* admirable chef-d'œuvre de quelques pouces carrés.

Comme on peut s'en rendre compte par ce qui précède, la vente Humbert offrira autre chose qu'un banal intérêt de curiosité, et ceux qu'elle attirera devront reconnaître que l'héroïne de la retentissante « affaire », peu dépourvue d'esprit d'invention, chacun le sait, avait par surcroît du goût, ou tout au moins de bons conseillers.

MARCEL NICOLLE.

LE MIROIR DE LA VIE

A PROPOS D'UN LIVRE NOUVEAU[1]

« Les grandes nations, a dit Ruskin, écrivent leur autobiographie dans trois manuscrits : le livre de leurs faits, le livre de leurs paroles et le livre de leur art. » Elles ont, pour autrement parler, un triple miroir de leur vie : leur histoire, leur littérature et leur art, dont les reflets, successivement interrogés, devront donner l'idée exacte de leur évolution et de leur rôle. Mais, de ces trois livres, ou, si l'on préfère, de ces trois miroirs, n'y en a-t-il pas un qui, plus significatif que les autres, soit à consulter tout d'abord ? Si fait : l'art, parce que, plus universel dans ses données, plus sensible dans ses perceptions, il est aussi plus inconscient dans les témoignages qu'il apporte et plus lent à s'exprimer, c'est-à-dire moins à la merci des agitations et des bouleversements de l'existence d'un peuple.

Que si l'on veut des preuves à cette histoire de l'évolution de la vie sous un jour qui ne soit ni celui de la littérature, ni celui de l'histoire, il sera aisé d'en trouver dans l'examen des genres les plus divers, comme par exemple l'esthétique des batailles, la caricature, la représentation modernisée de l'Évangile, les portraits d'enfants.

Miroir de la vie, *l'esthétique des batailles?* Oui, puisqu'elle suit les peuples dans leur conception de l'art militaire et qu'elle nous explique pourquoi, à une époque où, n'ayant pas vu la guerre depuis trente ans en Europe, nous y pensons sans cesse, nous en écrivons plus que jamais, tout en la peignant de moins en moins.

L'esthétique des batailles tient résumée dans les cinq tableaux d'une « histoire sans paroles » de Caran d'Ache. Premier tableau, les origines : un duel corps à corps de deux héros nus; deuxième tableau, la Grèce ou Rome : une lutte au glaive entre deux guerriers à demi couverts par une armure légère; troisième tableau, le moyen âge : deux arbalétriers bardés de fer échangent leurs flèches; quatrième tableau, l'Empire : des canons se répondent aux deux bouts de la plaine; cinquième tableau, aujourd'hui : un fantassin, couché dans l'herbe en face de la plaine vide, tire vers l'horizon... Ce qui veut dire que l'artiste, après avoir reproduit le duel primitif, puis la mêlée, puis la tactique des masses, enfin les épisodes épars sur le champ de bataille, ne peut plus représenter la guerre, parce que la guerre est désormais invisible : les combattants se sont peu à peu éloignés, à mesure que le paysage s'introduisait dans le tableau jusqu'à l'occuper tout entier,

Autre remarque : aux fêtes guerrières que l'on peignait jadis, ont succédé les spectacles d'ambulance : en conséquence, autrefois on admirait la guerre, et maintenant on en a le dégoût. Enfin, le côté « spectacle » a disparu; les costumes et les

1. *Le Miroir de la vie, essais sur l'évolution esthétique*, par Robert de La Sizeranne. 1re série. Paris, Hachette, 1902, in-16.

armes, les navires et les forteresses, tout a évolué vers la laideur. Le guerrier moderne n'a plus d' « extérieur », il est pensant, et c'est désormais à la littérature, et non à l'art, de nous dire ses pensées, ses craintes, ses audaces.

Voilà pourquoi l'esthétique des batailles est, comme *la caricature*, un miroir de la vie.

Vieille comme l'expression picturale et sculpturale, la caricature est d'abord symbolique ; grotesque et déformatrice ensuite, elle prêche à l'antiquité le culte de la beauté physique et au moyen âge l'horreur de la laideur morale ; le comique s'y glisse au XVIIe et au XVIIIe siècle, jusqu'à ce que Daumier et Gavarni, au XIXe, ouvrent



EXEMPLES DE SYMBOLISME CARICATURAL.

Génie à tête d'aigle, d'après un bas-relief assyrien.

Saint Jean l'Évangéliste à tête d'aigle, par Fra Angelico, à l'Académie de Florence.

Jonathan à tête d'aigle, (*Judge*, 1896).

Guillaume II à tête d'aigle, par Caran d'Ache.

la période « caractériste » ; dès lors, on n'enlaidit plus, on souligne les ethnographies, on fait vivre la bête, le végétal, l'objet inanimé lui-même ; et finalement, en idéalisant et en généralisant, on remonte au symbole : voici Caran d'Ache et son Guillaume II à bec d'aigle tout près des bas-reliefs assyriens !

Mais si la caricature n'est point uniquement destinée à faire rire, elle n'est pas davantage au service des idées neuves ou de la moralisation ; son rôle, c'est, en objectivant des abstractions, en mettant au point vite et drôlement des choses compliquées, d'enseigner les foules. Et c'est pourquoi elle est un miroir de la vie des peuples, puisqu'elle les a fait tour à tour voir, rire et penser.

Au même titre, *la modernité de l'Évangile*, ou plutôt la représentation modernisée des scènes du Nouveau-Testament, est un miroir de la vie. Pourquoi, en effet, l'ana-

chronisme, traditionnel en ce genre, ne nous choque-t-il point chez les maîtres d'autrefois, tandis qu'il nous irrite chez les artistes modernes?

Tout semblerait le faire admettre pourtant. Les scènes évangéliques, qui peuvent être considérées soit comme faits historiques, soit comme faits légendaires, s'accomodent également du souci rigoureux de la restitution archéologique — à l'exemple des premiers — ou, au contraire — comme les seconds — de la négation de toute couleur locale : or chacun sait que si la première manière éveille des émotions aussi délicates que fragiles, la seconde en produit de plus générales et de plus poignantes. Et, par conséquent, la modernisation devrait être recherchée.

Malgré cela, quelque chose est choqué en nous devant un tableau de M. Béraud ou de M. de Uhde; et ce ne sont point nos sentiments religieux, et ce n'est pas non plus notre érudition archéologique — les artistes de jadis n'étaient ni si candides, ni si ignorants qu'ils se sont plu à nous le faire croire; — non, c'est notre goût qui est blessé. Et ce qui le blesse, c'est seulement le décor : nos maisons sans élégance, notre attirail scientifique, surtout nos habits aux coupes géométriques et immuables, en un mot, toute cette « inesthétique » au milieu de laquelle nous vivons et contre laquelle l'art ne peut rien.

Miroir de la vie encore, *les portraits d'enfants*, car ils nous permettent d'évoquer, mieux encore que les intentions des parents qui les firent peindre et des maîtres qui les peignirent, la transformation de l'éducation et des conditions d'existence des enfants.

En passant par les portraits anonymes et sans expression individuelle des premiers temps, par les portraits d'enfants gourmés et soumis à toutes les tortures de l'étiquette du XVIe et du XVIIe siècle, par les portraits de plus en plus familiers du XVIIIe, on s'est acheminé lentement vers les portraits naturels de notre époque, dans lesquels tout ce qui caractérise l'enfant a été dégagé et mis en valeur: ses mines étonnées d'explorateur du monde, ses yeux extasiés de poète à l'imagination toute neuve, ses joies d'alchimiste qui, après avoir admiré, veut créer à son tour, enfin sa souple vivacité d'escrimeur tout au développement de sa musculature.

Désormais, l'enfant n'entend plus, devant le chevalet, comme devant l'objectif du photographe, un redoutable : « Ne bougeons plus! » Il apprend au peintre dans quelle pose celui-ci devra le saisir et, de même que le peintre se soumet et regarde, de même le psychologue, le médecin, le philologue, le poète, le critique s'inclinent devant l'enfant et viennent à son école apprendre la nature; le pédagogue lui-même abandonne son rudiment pour s'attacher à la « leçon de choses ». Ne voilà-t-il pas là résumée une évolution de plusieurs siècles, et les portraits d'enfants ne sont-ils pas, eux aussi, le miroir de la vie?

Certes, il le sont — et mieux que cet article ne saurait être le miroir d'un livre...

Car c'est d'un livre nouveau qu'on a tiré ces analyses ingénieuses, et si l'on a pu peut-être extraire la substance de l'ouvrage, il est telles de ses qualités qu'on devra se borner à énumérer, faute d'une meilleure façon de les faire goûter au lecteur.

Il a semblé qu'on ne pouvait mieux commencer ce compte rendu que par une citation de « l'apôtre de la beauté », l'auteur du livre dont il s'agit s'étant fait, en quelque sorte, l'apôtre de Ruskin. Aussi bien, le maître serait-il fier de l'élève; car M. Robert de La Sizeranne, qui est trop avare de ses articles et de ses livres pour que

nous ne nous réjouissions pas de le compter parmi nos collaborateurs, y a mis en œuvre toute la sagacité, toute la critique et toute l'érudition qui, jointes au talent du styliste, font de lui un de nos écrivains d'art les plus justement écoutés et suivis.

De fait, il s'empare du lecteur dès la première ligne, il le prend par la nouveauté des aperçus, il le charme par l'habileté de l'exposition et la merveilleuse propriété du terme à quelque domaine de la science que celui-ci appartienne; enfin, il le convainc par l'exemple, par l'exemple toujours approprié et toujours divers, par



LES PORTRAITS D'ENFANTS.

L'époque de l'étiquette. L'infante Marie-Thérèse, par Velazquez.

L'époque du naturel. Portrait de fillette, par Jacques Blanche.

l'exemple que l'on sent être le seul probant, et qui est choisi tantôt aux bas-reliefs d'un temple indien et tantôt dans les salles du *Bristish Museum*, dans le journal *Le Rire* aussi bien que dans un livre de Nietzsche, au milieu des eaux-fortes de Rembrandt ou parmi les figurines sculptées sur un chapiteau de cathédrale gothique...

Des idées neuves, le style pour les exprimer, l'érudition pour les soutenir : voilà plus qu'il n'en faut pour faire une œuvre simplement intéressante. Celle-ci a plus et mieux encore : elle est vivante, et si elle embrasse l'évolution de l'humanité, c'est afin d'y trouver des enseignements dont demain profitera; loin de nous y bercer de contes bleus, l'auteur nous force à voir ce qui fut, ce qui est, ce qui doit être et pour peu qu'on lise dix lignes de sa préface, on se persuadera vite que nul plus que lui n'est loin des considérations vainement spéculatives.

ÉMILE DACIER.

TABLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

GRAVURES HORS TEXTE

N° 58

(Janvier 1902.)

N° 59

(Février 1902)

N° 60

(Mars 1902.)

N° 61

(Avril 1902.)

N° 62

(Mai 1902.)

N° 63

(Juin 1902.)

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 58

(Janvier 1902.)

N° 59

(Février 1902.)

N° 60

(Mars 1902.)

N° 61

(Avril 1902.)

N° 62

(Mai 1902.)

N° 63

(Juin 1902.)



Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

